
илья
Эренбург
6

Илья Эренбург

Собрание сочинений в восьми томах



Илья Эренбург

Собрание сочинений в восьми томах

Москва „Художественная литература"
1996

Илья Эренбург

Собрание сочинений
том шестой

1946 • 1967

Статьи о литературе и искусстве

Книга первая

Люди, годы, жизнь

Москва
"Художественная литература"
1996

ББК 84(2Рос=Рус)6
Э76

Составление, подготовка текста
И. И. ЭРЕНБУРГ и Б. Я. ФРЕЗИНСКОГО

Комментарии
Б. Я. ФРЕЗИНСКОГО

Оформление художника
Е. А. ГАННУШКИНА

ISBN 5-280-02069-9 (Т. 6)
ISBN 5-280-01055-3

Французские тетради

Заметки и переводы

О некоторых чертах французской культуры

1

«Европа еще французская, но Франции уже нет»,—писал в 1853 году П. А. Вяземский, друг Стендаля, человек, знавший и любивший Францию. Семь лет спустя английский критик Грег повторил слова Вяземского: «Трудно сказать, что создает большее впечатление полнейшего и глубочайшего вырождения Франции—ее политика или ее литература». В те годы были изданы «Возмездие» Гюго, «Госпожа Бовари» Флобера, «Цветы зла» Бодлера; на выставках можно было увидеть полотна Делакруа, Коро, Курбе, Домье, Мане; играла Федру Рашель; исполняли произведения Берлиоза; в научных кругах Европы говорили о работах физиолога Клода Бернара, химика Дюма, молодого микробиолога Пастера.

Вяземский или Грег не впервые отпевали Францию. Задолго до них этим занимались и английские пуритане, и немецкие романтики. Беркли возмущался низменным характером французской философии, а Клейст клеймил безнравственность французской поэзии. Что касается политиков, то они с давних пор неустанно твердили о вырождении Франции. Сообщая императрице Екатерине о взятии Бастилии, российский посол в Париже Симолин уверял, что пришел конец престижу и влиянию Франции.

О том, что «французы выродились», я слыхал уже в моем детстве, когда шли разговоры о деле Дрейфуса, о различных аферах, или, как их тогда называли, «панамах», о бесстыдстве Мирбо, написавшего «Дневник горничной». Между двумя мировыми войнами в Германии и в Испании, в Америке и в Англии что ни год появлялись политические статьи и философские

трактаты, научные труды и хлесткие памфлеты, посвященные закату Франции. Каждый приводил свои доводы: одни говорили, что рост коммунизма доказывает нежизнеспособность этой страны, другие объясняли аферу Ставиского моральной порочностью французов, третьи доказывали, что Франция — страна рутины и застоя.

Люди, хоронившие Францию, часто говорили о литературе, об искусстве, ссылались на живопись Пикассо и Матисса, на проказы сюрреалистов, на александрийский скепсис Валери. Различные явления, связанные с социальными сдвигами, общими для всей Западной Европы, приписывались агонии французского гения. Когда нацистские войска вошли в опустевший Париж, моралисты различных стран не могли скрыть удовлетворения: они это давно предсказывали! Ни сопротивление народа, ни парижское восстание, ни быстрое восстановление Франции в послевоенные годы не заставили плакальщиков призадуматься. Разговоры о том, что «Франции уже нет», продолжаются.

Может быть, столь длительное и настойчивое стремление похоронить французскую культуру объясняется ее притягательной силой? Движение, захватившее передовую Германию в конце XVIII века и получившее название «Бури и натиска», стремилось утвердить национальный характер немецкой культуры. Сторонники этого движения выступали против преклонения перед Францией. Высмеивая тех немцев, которые слепо французили, они заодно пытались низвергнуть мастеров французской литературы, но при этом сплошь да рядом опирались на книги французских писателей и философов. Лессинг, выступая против Расина и Корнеля, ссылался на Дидро; да он и сам писал: «Мы редко освобождаемся от недостойного преклонения перед французскими образцами до того, как сами французы начинают отвергать эти образцы». Молодой Гёте, Шиллер, Гердер зачитывались книгами Руссо. «Буря и натиск» шли на Францию, но можно сказать, что в известной степени они шли из Франции.

Значение французской культуры для других народов нельзя объяснить особой одаренностью французов. Смешно говорить о постоянстве духовной гегемонии. Если в XVII веке немецкие писатели подражали французам, то в XVI веке французские поэты не менее старательно копировали итальянцев и даже придумали

глагол «петраркизировать». В конце XVIII века французское влияние на молодую русскую литературу было бесспорным; Вольтер, Гельвеций, Дидро, Руссо помогли Радищеву найти себя; в поэзии той эпохи легко найти отзвуки французского классицизма. Сто лет спустя русский роман, в свою очередь, оплодотворил французскую литературу; можно проследить влияние Толстого на Ромена Роллана, на Пруста, а Достоевского на Шарля-Луи Филиппа, Андре Жида, Мориака. Одна эпоха приходила на смену другой, менялись партитуры, менялись и фигуры у дирижерского пюпитра.

Ни Рабле, ни Ронсар, ни Фуке не могли сравниться с великими итальянцами Возрождения. Никто не осмелится сопоставить Агриппу д'Обинье с его современниками — Шекспиром и Сервантесом. Но и в эпохи, когда вся Европа глядела на Париж, культура Франции потрясала не величием или глубиной отдельных художников, а своей общей настроенностью, близостью к сомнениям и чаяниям других народов, если угодно, человечностью.

Обычно, когда говорят, что «Европа стала французской», вспоминают XVII век, классицизм, дворцы Версаля, копии которых выросли вокруг всех европейских столиц, распространенность французского языка (Лейбниц сочинения, направленные против Франции, писал по-французски). Но в XVII веке рядом с именами Декарта, Паскаля, Расина, Мольера, Пуссена можно поставить и другие, не менее известные, — Ньютона, Спинозы, Рембрандта, Веласкеса, Кальдерона. Характер французских влияний в те времена определялся не блеском гениев, а устремлениями передового общества. Вокруг работ французских ученых и философов шли споры повсеместно, у них повсюду были друзья и враги; Декарта равно ненавидели и иезуиты и протестанты.

Конечно, среди французов всегда были самодовольные глупцы, считавшие, что цивилизованный мир кончается за Рейном и за Альпами; особенно много развилось ограниченных националистов в буржуазном обществе; их высмеивали и Тургенев, и Герцен, и Достоевский. Но, говоря о чертах народного характера, я меньше всего имею в виду буржуазию. Суждения Деруледа о немцах мало чем отличаются от суждений немецкого националиста о французах. А французскому народу никогда не была свойственна неприязнь к чужестранцам.

В XVI веке испанец Сервет читал лекции в Париже о системе кровообращения (его сожгли протестанты в Женеве). Итальянец Джордано Бруно в Париже отстаивал материалистическую философию (его сожгли католики в Риме). В XV столетии Франция восхищалась бургундской школой скульпторов; ее основателем был голландец Клаус Слютер, которого пригласил в Дижон Филипп Отважный. Во Франции работали Леонардо да Винчи и Челлини. Конечно, в XVI веке ведущая роль Италии была общепризнанной, но и сто лет спустя, когда вся Европа начала подражать французскому классицизму, Франция по-прежнему стремилась привлечь к себе ученых и художников других стран. Голландский физик Гюйгенс стал президентом Французской академии и шестнадцать лет проработал в Париже. В парижской обсерватории работали итальянец Кассини и датчанин Ремер. Французов, живших в век Людовика XIV, не смущало, что премьер-министр Франции — свеженатурализованный итальянец Мазарини, что залы Луврского дворца расписывает итальянец Романелли, что Париж украшается статуями фламандцев, швейцарцев, итальянцев.

Французские санкюлоты послали в Конвент пруссака Клоотса только потому, что он проповедовал всеобщее братство народов. Конвент присвоил Шиллеру звание почетного гражданина Французской республики, как «другу свободы».

Помню, юношей в Париже я увидел взрыв народного гнева. Я шел по площади Клиши и сочинял какие-то вздорные стихи, когда вдруг все вокруг потемнело от людей — десятки тысяч парижан хотели прорваться к испанскому посольству, возмущенные казнью вольномыслящего Ферреро. Полиция их не пропускала. Толпа повалила омнибусы, начала строить баррикады. Много лет спустя то же самое повторилось при известии о казни Сакко и Ванцетти. Нет у французов (я говорю, конечно, о тех, которые достойны так называться) национальной ограниченности: они способны проглядеть свое несчастье и вознегодовать от чужого горя.

Иностранец не чувствует себя во Франции одиноким. Карамзин приехал в Париж в годы революции. Время было нелегкое. Казалось бы, Франция санкюлотов должна была оттолкнуть русского писателя, который придерживался умеренно либеральных взглядов;

однако он писал: «Я хочу жить и умереть в моем любезном отечестве; но после России нет для меня земли приятнее Франции, где иностранец часто забывает, что он не между своими». Четверть века прожил в Париже Гейне, и его друзьями были Бальзак, Жорж Санд, Берлиоз, Дюма. Мицкевич во Франции был окружен глубокой любовью простых людей и прославленных деятелей культуры — Давида Анжерского и Жорж Санд, Ламенне и Кине. Тургенев стал лучшим другом Флобера, к словам русского писателя прислушивались Мопассан, Золя.

Французы всегда умели привлекать к своей культуре пришельцев из других стран. Одним из крупнейших французских философов XVIII века был уроженец Германии Гольбах. Итальянец Люлли создал французскую оперу. Полька Мария Кюри сыграла большую роль в развитии французской физики. Если взять историю французской живописи за последние сто лет, то найдешь немало имен, экзотичных для французского уха: англичанин Сислей, голландец Ван-Гог, испанец Пикассо, итальянец Модильяни, русские Шагал и Сутин. Казалось бы, язык — непереходимая преграда, но уроженец Кубы Эредиа стал одним из видных поэтов-парнасцев, грек Пападиаментопулос, подписывавший стихи псевдонимом Жан Мореас,— известным поэтом-символистом, а поляк Костровицкий, он же Гийом Аполлинер, определил во многом развитие французской поэзии нашего века.

Все знают, что Франция, как и другие государства Западной Европы, захватила в свое время богатые земли Африки, Азии, Америки. Французская буржуазия в своей алчности и свирепости не уступала английской, испанской или голландской. Французы разоряли Индокитай и Конго, Тунис и Мадагаскар. С каким бы флагом ни приходили завоеватели, они остаются завоевателями. Но если в Англии большой поэт Киплинг прославил колониализм, то Киплинга во Франции не нашлось. Сто лет назад Гюго в стихотворении «Цивилизация» заклеймил колонизаторов. Но и задолго до этого принципы равенства и человеческой солидарности были провозглашены лучшими представителями французской культуры. В 1729 году Монтескье писал: «Если бы я знал что-либо полезное мне, но вредное моей семье, я бы это отстранил. Если бы я знал что-либо полезное моей семье, но не моей

родине, я постарался бы об этом забыть. Если бы я знал что-либо полезное моей родине, но несущее опасность Европе, или что-нибудь полезное Европе, но несущее опасность человечеству, я рассматривал бы это как преступление».

В XX веке, когда особенно остро проявились противоречия между подлинной французской культурой и колониальной политикой буржуазии, все чаще и чаще стали раздаваться голоса писателей, возмущенных алчностью, жестокостью, слепотой колонизаторов. Задолго до освободительной войны Вьетнама Андре Виолис описала зверства французских колонизаторов в Индокитае. Книга любимого писателя буржуазных эстетов Андре Жида об изуверстве колониальных самодуров в Черной Африке прозвучала тридцать лет тому назад как обвинительный акт. Во время войны в Индокитае, окрещенной французским народом «грязной», кажется, ни один видный представитель французской культуры не осмелился взять сторону усмирителей. Против зверств в Алжире протестовали и протестуют писатели самых различных политических воззрений — от Арагона до Мориака, от Доменака до Сартра. Алжирская война потрясла совесть Франции, эта война стала открытой раной.

Мне хотелось бы отметить, что расизм несвойствен французам; французские расисты — и те стыдятся своих чувств: проповедуя ненависть к арабам, они театрально братаются с неграми,— им хочется показать, что Франция не Миссисипи. Я видел, как в англосаксонских странах расизм с детских лет отравляет сознание среднего человека; даже будучи сторонником гуманистических идей, он в повседневной жизни относится с предубеждением к людям, у которых кожа другого цвета или нос другой формы. Французские колонизаторы грабили жителей колоний, как все колонизаторы, но при этом они не ощущали себя представителями «высшей расы»; не случайно гитлеровцы, да и многие американские расисты, в сердцах называли французов «негроидами».

Будучи в Индии, я заехал в Пондишери — это бывшая французская колония. Граждане Пондишери высказались за присоединение к Индийской республике, и в Индии французы оказались умнее, чем в Индокитае,— они добровольно ушли. В музее Пондишери среди индийских богов я увидел перенесенный из мэрии

бюст Марианны — французской республики, украшенный гирляндой цветов, а на стенах портреты Гюго, Пастера, Ромена Роллана. Индийцы мне говорили о своей любви к французской культуре,— колониальные чиновники не заслонили от них подлинной Франции.

Конечно, алжирские каратели, заседающие в различных «комитетах общественного спасения», не свалились с неба — во Франции всегда водились тупые шовинисты (слово «шовинизм», кстати, родилось от имени лихого участника наполеоновских походов Николаса Шовена). Но идеи национального чванства или расового превосходства не вдохновляли писателей Франции. Вольтер и Дидро вдоволь издевались над пороками французского общества и, когда их упрекали в отсутствии патриотизма, отвечали, что, говоря правду, служат как Франции, так и всему человечеству. Сто лет спустя о том же говорил Стендаль. Бесспорно, он еще в ранней молодости прочитал прекрасные слова одного из самых своих любимых авторов — Монтескье: «Нужно быть правдивым во всем, даже в том, что касается родины. Каждый гражданин обязан умереть за свою родину, но никого нельзя обязать лгать во имя родины».

Не в этой ли преданности общечеловеческим ценностям объяснение столь длительного и столь широкого по захвату притяжения к французской культуре?

2

Французы не создали ни Дон Кихота, ни Гамлета, ни Фауста. Подняв бунт против классицизма, французские романтики противопоставляли Корнелю и Расину Шекспира. Стремясь преодолеть документализм Золя или эстетизм Франса, французские романисты начала нашего века вдохновлялись Толстым и Достоевским. (Можно обшарить все девяносто французских департаментов (областей) — в них не найдешь князя Мышкина.) Тартюф не стал предметом философских дискуссий. Никто на свете не пытался подражать Жюльену Сорелю, Растиньяку или Эмме Бовари. Герои французских романов входили в жизнь читателей пестрой гурьбой не как «вечные образы», а как живые люди.

Если влияние французской литературы было огромным, то это объясняется прежде всего ее человеческим и социальным характером. Она не столько потрясала глубиной раскрытия, сколько будила воображение и волю народов, была скорее дрожжами, нежели мукой.

Спросите русского, кто крупнейший поэт России, он не колеблясь назовет Пушкина, как немец на однородный вопрос ответит — Гете, англичанин — Шекспир. Пять французов назовут пять различных имен — Гюго, Лафонтена, Расина, Вийона, Бодлера. Литература потрясала и в самой Франции не особенностями творческого гения, а своей общей настроенностью. Французский эстет, в 1957 году потерявший свою индивидуальность, любит говорить об индивидуализме, якобы отличающем французов. На самом деле для французов характерны социальные наклонности, любовь к общению, потребность выйти на улицу, смешаться с толпой, поговорить и, конечно, поспорить. Стендаль, пустивший в ход словечко «эготизм», ненавидел эгоизм, а Монтескье писал: «Для того чтобы создать нечто великое, вовсе не нужно быть великим, не нужно для этого быть над людьми, нужно быть с людьми».

Французские авторы, обладавшие средним талантом, порой вдохновляли больших писателей других стран. Остановлюсь на одном примере: на судьбе книг Жорж Санд в России. Белинский называл ее «вдохновенной пророчицей». Узнав о ее смерти, Достоевский писал: «Лишь прочтя о ней, понял, что значило в моей жизни это имя — сколько взял этот поэт в свое время моих восторгов, поклонений и сколько дал мне когда-то радостей, счастья!» Восторженно говорили о Жорж Санд Тургенев и Салтыков-Щедрин, Герцен и Чернышевский. Можно ли отнести это к литературным достоинствам ее романов? Конечно, нет. Идеи Жорж Санд, которая жила бурями своего народа, оказались близкими русской интеллигенции: в ее книгах русские писатели увидели многое из того, что им хотелось бы сказать. В романах «Жак» и «Орас» русских волновали «лишние люди», в «Индиане» — эмоциональная сила женщины, в «Деревне» — первые попытки изобразить душевный мир крестьян. Конечно, искусству писать романы мы учимся у Бальзака и Стендаля, а не у Жорж Санд. Но ведь тому же искусству мы учимся и у Толстого и у Диккенса. Если Жорж Санд смогла

в течение многих десятилетий казаться «пророчицей», то это связано не с ее мастерством, а с ролью Франции.

Чехов писал своей жене: «Сегодня мне грустно, умер Золя... Как писателя я мало любил его, но зато как человека в последние годы, когда шумело дело Дрейфуса, я оценил его высоко». Франция обладала даром в течение веков как бы концентрировать идеи и моральные стремления Европы. Если забыть об этом, трудно понять, почему судьба одного невинно осужденного офицера взволновала лучших людей, где бы они ни жили, среди них Чехова. Он пытался доказать антисемиту и шовинисту Суворину правоту Золя, выступившего с обвинением военного суда Франции: «Вы пишете, что Вам досадно на Золя, а здесь у всех такое чувство, как будто народился новый, лучший Золя... Это чистота и нравственная высота, каких не подозревали», или в другом письме: «Золя благородная душа, и я (принадлежащий к синдикату и получивший уже от евреев 100 франков) в восторге от его порыва. Франция чудесная страна, и писатели у нее чудесные». Долголетняя дружба, связывавшая Чехова и Суворина, не выдержала испытания делом Дрейфуса. Это может удивить: ведь газета Суворина, говоря о внутренних делах России, была такой же бесчестной и ретроградной, как и в освещении процесса Дрейфуса. Золя помог Чехову окончательно разгадать Суворина — это звучит парадоксально, но это правда.

(Странно перечитывать размышления о давнишней злобе дня. Эпопея нацизма, да и многое другое заслонили от нас давно отшумевшее дело Дрейфуса. Время заставило по-новому отнестись к художественным достоинствам Золя. В начале нашего века считалось признаком хорошего вкуса с некоторым пренебрежением рассматривать романы Золя как произведения, относящиеся скорее к публицистике, нежели к высокой литературе. Теперь мы видим, что Золя открыл многое как художник: еще до рождения кинематографии он применил чередование крупных планов и массовых сцен, нашел форму для нового явления — открытого вмешательства политических событий в частную жизнь человека: газету порой раскрываешь с бо́льшим нетерпением, чем письмо,— от газеты зависит судьба каждого.)

Слова Чехова о Золя или пристрастие наших старых писателей к Жорж Санд я вспомнил для того,

чтобы подчеркнуть, насколько французская литература была связана с жизнью французского общества, Гоголь, приехав в Париж, ужаснулся: «Здесь все политика»; и то, что его возмущало, приводило в восхищение Белинского: «Отсюда же проистекает и яркая противоположность между высоким, всемирно-историческим значением немцев в науке и искусстве и их пошлостию в гражданском и семейственном быту. Франция, напротив, понимает жизнь как жизнь, а мысль как деятельность, как развитие общественности, как приложение к обществу всех успехов науки и искусства... И вот причина, почему литература французская имеет такое огромное влияние на все образованные и даже полуобразованные народы мира; вот почему даже ее летучие, эфемерные произведения пользуются такою всеобщностию, такою повсюдною известностию... Положите немца в тиски,—ему и в них будет хорошо, если он поймет их механизм и *переведет их значение на язык науки;* французу всегда тесно и на просторе, потому что для него жить—значит беспрестанно расширять горизонт жизни».

У нас часто спорят—совместима ли публицистика с художественной литературой. Такой вопрос не вставал ни перед Вольтером, ни перед Бальзаком, ни перед Стендалем, ни перед Золя. Их памфлеты написаны рукой художника; в их романах множество страниц, которые любитель этикеток бесспорно назовет публицистикой. Все они считали, что литература—борьба. Накануне смерти старый Гюго говорил о Вольтере, который, не страшась, вступил в поединок с коалицией церкви—монархии—аристократии: «Каким было его оружие? Оно легко, как ветер, оно сокрушает, как молния. Это—перо».

Все сказанное относится не только к прошлому. В наши дни писатели, принадлежащие к различным партиям, к различным философским течениям, не ставят газету ниже книги. Публицистика занимает видное место в работе Арагона и Мориака, Дюамеля и Куртада, Сартра и Вайяна.

Во французской литературе с давних пор и по наше время процветает своеобразный жанр «эссе»—по-русски его переводят то буквально и неправильно «опыты», то весьма отдаленно и вряд ли точно «очерки». Эссе—книги, в которых переплетаются личные наблюдения и размышления, проблемы искусства и по-

литика, беллетристика и философия. Трудно определить несколькими словами содержание книги Монтеня «Опыты», сыгравшей большую роль в развитии французского общества: он пишет о книгах, которые прочитал, и о себе, о законах и о совести; по его словам, книга посвящена «искусству жизни». Эссе писали и Монтескье и Вольтер. Были эссе в форме писем, в форме диалога, в форме романа. Книги путешествий Стендаля, его «История итальянской живописи», книга «О любви» представляют клубок размышлений, причем психологические открытия неизменно сплетаются с вопросами политики. Книги об искусстве? Нет, как говорил Монтень, об «искусстве жизни».

«Башня из слоновой кости», которую кстати и некстати любят припоминать некоторые наши критики,—посредственный образ поэта-парнасца, но не в этой «башне» можно разыскать подлинных писателей Франции. Политика, о которой говорил Гоголь, их с давних пор увлекала. Агриппа д'Обинье писал свои поэмы между двумя битвами, стихи для него были оружием против католиков. Мы знаем Монтескье как автора прелестных «Персидских писем»; но, помимо этой книги, он написал «Дух законов», был председателем парламента в Бордо, участвовал в политической жизни предреволюционной Франции. Вольтер говорил: «Как огонь рвется ввысь, как камень падает вниз, человек создан для действия. Не действовать и не существовать для человека одно и то же». И Вольтер «действовал»: вел кампании против иезуитов, вступался за невинно осужденных, требовал отмены законов, принижающих человека. Вся жизнь Дидро была посвящена разрушению самого фундамента порочного общества. Монархи, игравшие в либералов, сначала рассматривали Дидро как блистательного литератора, потом увидели в нем революционера и рассердились. Дидро требовал мира, Фридрих II возражал: «Монарх обязан защищать своих союзников... Есть войны нужные, неизбежные, справедливые. Марк Аврелий, Траян, Юлиан непрерывно вели войны, но философы их прославляли. Почему же вы выступаете против властителей?» Для многих современников Ламартин был скорее министром иностранных дел временного правительства, нежели автором элегий. Бальзак еще в молодости писал сестре: «Итак, если я человек с сильной волей—это еще неизвестно,—я

смогу добиться большего, чем литературная слава. Прекрасно быть большим человеком и большим гражданином». Стендаль писал статьи на политические темы.

Кажется, нет ничего показательнее биографии Виктора Гюго. Герцен приводит его ответ агентам Наполеона III: «Если останутся хоть десять французов в изгнании — я останусь с ними; если три — я буду в их числе; если останется один, то этот изгнанник буду я. Я не возвращусь иначе, как в свободную Францию».

(Гюго провел в изгнании девятнадцать лет; когда он вернулся на родину, ему было шестьдесят восемь лет. Вольтер был в изгнании сорок два года и только восьмидесятичетырехлетним стариком снова увидел Францию.)

Сохранились отчеты парламентских заседаний, на которых Гюго сражался против реакции. 17 июля 1851 года он выступил в парламенте, заявив, что президент республики Наполеон подготовляет государственный переворот. Большинство депутатов было возмущено словами Гюго, ему кричали, что он «подкуплен», что он «презренный клеветник». Он продолжал говорить. 5 марта 1871 года Гюго, депутат Национального собрания, которое две недели спустя превратилось в оплот версальцев, снова обличал реакцию. Протоколы сохранили прелестную реплику одного из реакционных депутатов, виконта де Лоржериля: «Национальное собрание отказывается слушать господина Виктора Гюго, потому что он говорит не по-французски». Да, язык великого поэта Франции эти духовные друзья Бисмарка посмели назвать не французским... Гюго отказался от депутатского мандата: понял, что Национальное собрание пойдет против народа.

После поражения Коммуны Гюго уехал в Брюссель. Вскоре король Бельгии Леопольд II собственноручно подписал указ: «Предписывается Виктору Гюго, возраст шестьдесят девять лет, родился в Безансоне, занятие — литератор, проживает в Брюсселе, немедленно оставить пределы королевства».

Одним из руководителей Коммуны был писатель Валлес, а на ее баррикадах сражался юный Рембо. Золя был осужден военным судом за защиту невинного Дрейфуса. Во время первой мировой войны Ромен Роллан, выступив против войны, сплотил вокруг себя передовую интеллигенцию. Всем памятна роль Бар-

бюса в защите мира. Два больших поэта — Элюар и Арагон — стали коммунистами. Можно напомнить о члене Конвента художнике Давиде, о коммунаре Курбе, об участии ученых в политической жизни Франции — от Кондорсе до Ланжевена и Жолио-Кюри.

Разумеется, значение Гюго не в парламентских речах, не в листовках, а в книгах. В письме к Ганской Бальзак писал: «Теперь в политике слово, стихи весят столько же, сколько раньше весили военные победы... Лист бумаги, этот хрупкий инструмент, может изменить лицо земного шара». Где же «башня из слоновой кости»? Может быть, в словах Ламартина, который сказал: «поэзия не бесплодная игра воображения, а выражение высших чаяний человечества»? Может быть, к «башне» тянулся Гюго, говоря: «Не потребность новизны терзает творца, а потребность правды»? Или «башню» можно предугадать в книгах Шамфора, которого роялисты звали «якобинцем», а якобинцы «мягкотелым» и который покончил жизнь самоубийством в 1794 году? Он был виконтом, знатоком искусств, человеком редкого вкуса, писал трагедии, пользовавшиеся успехом у публики. Когда друзья начали его упрекать за участие в революции, говоря, что «торжество черни убьет искусство, доведет театр до самого низкого уровня», Шамфор отвечал: «Оплачивать прекрасные трагедии или комедии ценой страданий тех, кто находится в социальном или политическом рабстве, это значит немного переплачивать за свое место в театре». Но, может быть, в «башню из слоновой кости» ушел Рембо? Он ведь был «декадентом» и «символистом». (Я отнюдь не думаю отрицать очевидного: во Франции в конце прошлого века и в начале нашего существовали декаденты. Эпоха была падка на всяческие литературные школы, и символисты, бесспорно, тоже существовали. Но следует смотреть не только на этикетки. Ранний Маяковский и Бурлюк оба называли себя «футуристами», Есенин и Мариенгоф говорили, что они — «имажинисты»; но вряд ли кому-нибудь придет в голову, доверившись ярлыкам, считать, что «Облако в штанах» родственно стихам Бурлюка и что сельская лирика Есенина напоминает «Роман без вранья» Мариенгофа.) Артюр Рембо, один из крупнейших поэтов Франции, писал: «Когда же мы пойдем через пески и горы, чтобы приветствовать рождение нового труда,

новой мудрости, бегство бесов и деспотов, конец суеверий?..»

С давних времен писатели Франции боролись против бесов и деспотов. Пьер Абеляр известен как поэт, воспевший нежную любовь к Элоизе. Он был также мыслителем, выступал против схоластики, против догматизма, за что и был осужден. Книги Теофиля Вьо сожгли, а его самого посадили в тюрьму. Вольтер сидел в Бастилии, Дидро в Венсенском остроге. «Опыты» Монтеня были запрещены. Судили Беранже за его песни, Бодлера за «Цветы зла», Флобера за «Госпожу Бовари». Конечно, инквизиция во Франции, по сравнению с Испанией и Италией, была умеренной, чуть ли не благодушной. Конечно, страх показаться смешными несколько умерял пыл французских держиморд, и если «Тартюфа» вначале запретили, то комедия вскоре была поставлена. Конечно, добытые народом политические свободы сказались и на судьбах книг — их легче было опорочить, чем сжечь. Но различие между бессудной расправой и судебной волокитой скорее количественное, чем качественное. Французская культура создавалась не в процессе приспособления к существующим порядкам, а в непрестанной борьбе с ними.

Разговоры о надоевшей всем «башне» и о «чистом искусстве» основаны на коротком и незначительном эпизоде в истории французской литературы. Парадоксальное и вряд ли серьезное заявление о том, что искусство создается ради самого искусства, принадлежит поэту середины прошлого века Теофилю Готье. Можно по-разному относиться к его произведениям, мне они кажутся отмеченными скорее мастерством, чем вдохновением. Дело, впрочем, не в оценке его таланта. Недавно после долгого перерыва я заглянул в книгу «Эмали и камеи» и не нашел в ней ничего, что бы резко отличало стихи Готье от стихов других поэтов той же эпохи: март, открывающий дорогу весне, любовь седого человека к молоденькой девушке, размышления над увядающей розой. Написаны эти стихи были, разумеется, потому, что Готье радовался весне, страшился старости или хотел растрогать женское сердце. Размышления о каком-то особом искусстве, предназначенном для самого процесса творчества, не только противоречат логике (а французу без логики не прожить и дня), они не способны даже объяснить поэзию Готье и его последователей. Готье в преди-

словии к книге Бодлера «Цветы зла» пытался доказать, что и Бодлер писал стихи для удовольствия писать. Биография Бодлера нелегко поддается расшифровке: он противоречиво поступал, часто обманывал других и, наверно, самого себя. Он не раз соглашался с Готье — и в беседах и в газетных статьях. Бодлер, однако, оставил нам не только литературные декларации, но и стихи, а его поэзия рождена глубокими чувствами: автор «Цветов зла» страдал от зла. Нельзя его поставить рядом с Готье. Что касается «парнасцев» и других проповедников «чистого искусства», то, ненавидя народ, который они называли «чернью», раздосадованные мещанскими вкусами буржуа, они пытались сделать вид, что отворачиваются от жизни. Жизнь отвернулась от них. (Можно к этому добавить, что сам Теофиль Готье не всегда обитал в «башне из слоновой кости», он, например, нашел в себе пыл, чтобы написать несколько весьма низких страниц о коммунарах, попавших в руки версальцев.)

Отход от жизни никогда не соблазнял французов: их не тянуло ни на небеса, ни в скиты, ни в «башни». Французу скучно, пусто без людей. Дидро говорил, что наслаждение одного неглубоко и тотчас забывается: человек хочет наслаждаться с другими. Объясняя, почему многие француженки кажутся ему красивыми, Герцен писал: «Быть красавицей — несчастие, красавица — жертва своей наружности, на нее смотрят как на художественное произведение, в ней ничего не ищут далее наружности. Французская красота чрезвычайно человечественна, социальна; она далека от германо-английской надтельности, заставляющей проливать слезы о грехах мира сего, о слабостях его, толико сладких, она также далека и от андалузской чувственности, от которой сердце замирает и захватывает дух. Она не в одной наружности, не в одной внутренней жизни, а в их созвучном примирении. Такая красота — результат жизни,— жизни целых поколений, длинного ряда влияний, органических, психических и социальных; такая красота воспитывается веками, вырабатывается преемственным устройством быта, нравов, достается в наследие, развивается средою, внутренней работой, деятельностью мозга,— такая красота факт цивилизации и народного характера». Эти слова приложимы не только к красоте лица, но и к картине, к поэме.

Во французской литературе много трагических поэм — от Агриппы д'Обинье до «Неоконченного романа» Арагона, немало романов с печальными итогами — от «Опасных связей» до «Закона» Роже Вайяна. Но трагические стихи и раздирающие судьбы героев романов освещены утверждением возможной радости жизни, которая разбита, как корабль рифами или льдинами; и ко всей французской литературе подошли бы в качестве эпиграфа слова из романа «Об ужасающей жизни великого Гаргантюа»: «Человек создан природой для мира, а не для войны, рожден для радости, для наслаждения всеми плодами и растениями».

Декарта мы обычно представляем себе как основоположника сухого картезианства, а его только книжники звали по-латыни Картезиусом. Рене Декарт был общительным и веселым человеком. Когда его как-то стали допрашивать о грехах его молодости, он, улыбаясь, ответил, что «не давал никакого обета целомудрия и не стремился прослыть святым». Он не противопоставлял науки фантазии, говорил, что поэтам иногда удается открыть то, что остается загадочным для философов.

Я знал Ланжевена; я ничего не смыслю ни в магнетизме, ни в ионах, но, слушая его, я понимал, что значит большая наука и большое человеческое сердце: он умел очеловечить физику. Я часто встречался с Жолио-Кюри. Все знают, что он был крупным ученым, знают о его большой общественной работе. К этому нужно добавить, что Жолио-Кюри отличался необычайной человечностью, в нем таился концентрат страстей, притяжений и отталкиваний, он был прост, порывист, очень чувствителен и когда показывал свои пейзажи (в свободные часы он занимался живописью), и когда рассказывал о рыбной ловле, и когда шутил. Если бы мне, как писателю, сказали: «Назови человека, в котором наиболее ярко представлено все человеческое», я, пожалуй, назвал бы его.

Мне не раз приходилось слышать и от французов и от иностранцев, проживших некоторое время во Франции, слова: «Французы умеют жить». Вряд ли это справедливо по отношению к организации труда, к комфорту жилища, к работе административного аппарата. Многие промышленники Франции с завистью смотрят на Америку (да и на соседнюю Германию); буржуазные журналисты ставят в пример своим соотечест-

венникам опрятность и прочность английских парламентских порядков; любой француз знает, что в Бельгии или в Швейцарии жизнь куда лучше налажена. Все же есть много правды в словах о том, что французы умеют жить: это связано с характером народа. Если хорошая погода, француз весел, хотя за час до этого он получил неприятное извещение от фининспектора и хотя в газете прочитал кипу огорчивших и встревоживших его сообщений. В годы экономического кризиса в Париже можно было увидеть много горемык: они жили на улицах. Меня всегда поражало, как бездомный человек, заработавший гроши, обедал с приятелем на тротуаре: он ел кусок хлеба и кружок колбасы с наслаждением гастронома, и его веселости мог бы позавидовать английский джентльмен, посещающий изысканные рестораны. Французский бедняк, доведенный нуждой до отчаянья, способен улыбнуться шутке. Это не помешает ему час спустя, при очередной вспышке народного гнева, пойти навстречу смерти. Можно определить умение француза радоваться часу, даже минуте как ребячество, как беспечность, можно назвать это и мудростью. Полежаев, например, писал:

Француз — дитя,
Он вам, шутя,
Разрушит трон
И даст закон;
...Самолюбив,
Нетерпелив,
Он быстр, как взор,
И пуст, как вздор...

А Салтыков-Щедрин восхищался умением француза наслаждаться любой передышкой, любой деталью жизни; он говорил о парижской улице: «Озлобленному она проливает мир в сердце, недугующему — подает исцеление».

Теперь много говорят об американизации французской жизни. Задолго до нашего времени, в 1870 году, Флобер писал: «Мы вступим в эру глупости. В эру утилитаризма, милитаризма и американизма». Если подумать о политической судьбе Франции, то может показаться, что пророчества Флобера сбылись. Но если приглядеться поближе к французской жизни, видишь, что американизация коснулась только некоторых сторон быта правящей верхушки общества. Столь расхваливаемый «американский образ жизни» не по

душе десяткам миллионов французов. Разумеется, французы любят автомобили, но ведь можно сидеть за рулем и не ставить превыше всего доллар, не страдать расовой спесью, не считать, что количество автомобилей является основным показателем культурного уровня страны. Умение наслаждаться часом или минутой, о котором я говорил, помогает французам сопротивляться механизации мыслей, чувств, веселья, даже любви, столь распространенной в Америке.

В отдыхе больше всего сказывается народный характер. Некоторые туристы, попав ночью на площадь Пигаль, где английский язык слышишь чаще, чем французский, решают, что французы любят кутить, любят ослепляющие вывески, грохот музыки. Есть на свете множество мифов: о мнимом мистицизме русских, о воображаемой умеренности немцев. Есть миф и о развратных французах, о Париже, который будто бы является «новым Вавилоном». А Франция рано ложится спать; в одиннадцать часов вечера видишь мало освещенных окон. Для огромного большинства французов воскресный отдых — это рыбная ловля, прогулка в лес, уход за садиком. Нигде, кажется, так страстно не относятся к цветам. Цветы продаются повсюду — и в бедных пригородах, и у заводских ворот. Огромные рынки отведены под цветочную рассаду, под кусты и деревья. В любом маленьком городе сотни маленьких кафе и ресторанов — «бистро», там друзья за стаканом вина спорят или шутят. Народ, перерезавший не раз улицы баррикадами, знает, что мостовые могут превращаться в танцевальные залы и что уличные скамейки под тенистыми каштанами созданы для влюбленных.

Я очень редко встречал во французской книге сомнения в ценности и смысле жизни, но не раз, читая книгу французского автора, задумывался: какая жизнь может быть названа достойной человека? Эти сомнения равно относились и к законам государства, и к законам сердца. Французская литература показала миру все значение общественных проблем, но никогда она не отрекалась от признания человеческого достоинства. Мне кажется, что ее мораль — плод веков и веков — может быть выражена одной мыслью: человек живет в обществе, все общественное непосредственно его затрагивает, он связан с товарищами, с соотечественниками, с человечеством, но, стремясь улучшить,

облагородить, обновить общество, он ни на минуту не забывает, что не он создан для субботы, а суббота создана для него.

3

Может быть, легче всего понять отличительные черты французской культуры, оглянувшись на те далекие времена, когда в Западной Европе, разоренной, суеверной, вдоволь обнищавшей и одичавшей, зарождалась городская жизнь.

Мы часто несправедливы к XII—XIII векам. Когда мы входим в готический собор, в нашем сознании его полумрак смешивается с мраком смутного средневековья, даже с мракобесием — с инквизицией, с астрологией, с алхимией. (Само слово «готика» сбивает с толку. Конечно, готы соборов в Шартре или Реймсе не строили; название «готика» было придумано итальянцами эпохи Возрождения, которые, отталкиваясь от средневековой архитектуры, окрестили ее презрительно готической, ибо готы, некогда разорившие Италию, оставили по себе недобрую память.)

Иногда говорят о «чуде Возрождения». История не знает чудес. Необычайный расцвет науки, литературы, искусств в XV и XVI веках был связан с новыми социальными условиями в странах Западной Европы. Однако многое подготовлялось предшествующими столетиями. В XII веке французы как бы открыли античную культуру. Разумеется, эта культура продолжала тогда теплиться в Византии. Но Западная Европа была отрезана от Византии страхом византийских императоров и духовенства перед общением с Западом. Идеи древних греков пришли во Францию сложным путем — через арабов и евреев, живших в Испании, через Авиценну и Маймонида. Передовые французы зачитывались Аристотелем и Платоном, Горацием и Вергилием. Поэт Пьер Блуа писал: «Как карлики, мы на плечах у древних, и видим дальше их лишь потому, что видели они...» Строились огромные соборы в Париже, в Шартре, в Реймсе, в других городах Франции: первая эпидемия высотных зданий. Предшествующая, так называемая романская архитектура была приземистой, сельской. В городах потребовались большие высокие здания. Романтикам

готические соборы казались полными мистицизма, они видели в стрельчатом зодчестве стремление людей подняться к небесам. На самом деле готика была потрясающей победой разума, и зодчие XII века могут рассматриваться и как художники, и как инженеры, разрешавшие сложнейшие проблемы строительства. Соборы предназначались не только для церковных служб, в них читали лекции студентам, устраивали театральные представления, даже маскарады; в соборе Парижской богоматери заседали Генеральные штаты — парламент. Соборы были общественными зданиями, и в их строительстве были заинтересованы все горожане. Архитекторы не только не искали таинственного мрака, они стремились сделать соборы наиболее светлыми. Скульптура, украшавшая порталы, была каменной энциклопедией, первой библиотекой для неграмотных, вдохновенным изображением суммы познаний; здесь были изображения времен года, искусств и наук, различных ремесел, радостей народа и его бедствий; сцены из священной истории переходили в летопись подлинных событий, а химеры соседствовали с современниками, служившими моделями скульптору. В искусстве окраски стекла — густо-красного, сапфирового, изумрудного, служившего для витражей,— впервые нашло выражение чувство цвета, предвещая близкое торжество живописи. Готика была не смятением духа, но победой разума, ясности, света.

С потрясающей быстротой новая архитектура увлекла другие страны. Готику в те времена называли «французским зодчеством». Англичане звали французов для постройки Кентерберийского собора, шведы в Упсалу и Висби, датчане в Роксфильд, немцы в Вимпорен. Французы построили собор святого Вита в Праге, церковь миноритов в Вене. На несколько веков готика стала стилем Европы. Постепенно она начала вырождаться, приняла характер болезненный, почти истерический. Стиль, как то бывало не раз в истории искусств, уступил место стилизации. (Забавно отметить, что Кельнский собор, который многим туристам кажется шедевром готики, построен фактически в прошлом веке и поражает подменой стиля искусственной сложностью деталей.)

Одновременно с архитектурой поэзия Франции вдохновляла в те века многие народы Европы. Эта поэзия была лиричной и повествовательной, она раскрывала

сердца и давала познания, говорила о мужестве и о свободе, высмеивала духовенство и вельмож, клеймила войну, утверждала ценность жизни. Содержание поэзии XII и XIII веков разнообразно; любовь и разочарование, вера и сомнения, жизнь и смерть, все то, что порой называют «вечными темами», разумеется, вдохновляло труверов и трубадуров. Впервые в поэзии они выразили то благоговение перед любимой женщиной, которое придало любви более сложный и более человечный характер; даже если зачастую они грешили вычурностью или аффектацией, любовная поэзия XII века помогла воспитанию чувств, подготовила сердца к восприятию Данте и впоследствии Петрарки. Однако средневековые поэты не пренебрегали и злобой дня: восстаниями крестьян против духовенства, обличениями ростовщиков, притязаниями ремесленных цехов, критикой Генриха III, сатирическим изображением монахов и епископов. «Роман Розы», написанный в XIII веке Жаном де Мён, направлен против власти невежества и лицемерия, против святош, пристрастных судей, против богатства и деспотизма. Сто лет спустя Эйсташ Дешан писал:

У вас от Господа права,
У вас из золота слова,
У вас замки, у вас ключи,
У вас мечи и палачи,
Но есть на свете правда...

Рождались большие эпопеи и сатиры-фаблио, рассказы о подвигах Роланда, Ланселота, Тристана и о проделках хитроумного Лиса.

Из Франции темы и герои, сюжеты и припевы двинулись в другие страны. Песни о рыцарях Круглого стола зазвучали в городах Италии. Англичане воспевали странствующего рыцаря Ланселота и смеялись над проделками Лиса. Скандинавские барды вдохновлялись легендой о Граале. Французская эпопея не осталась без отклика в соседней Германии.

В средние века не было еще раздела между литературой устной и письменностью, между народной поэзией и учеными поэтами. Когда мы думаем о старых эпопеях, мы склонны приписывать их творчеству народа. Это верно, поскольку все большие поэты связаны с народом, и это вместе с тем ошибочно, потому что и у эпопей были авторы. Мы не знаем их имен, для нас они анонимны, но они созданы не множеством,

а одним; и даже если они менялись в устной передаче или переделывались, то это только означает, что дошедшие до нас варианты — творчество двух или двадцати поэтов. Эпопеи народны не потому, что их сочинял коллектив, именуемый «народом», а потому, что они выражали народные стремления и чувства.

Есть лица, настолько изменившиеся с годами, что, глядя на фотографию ребенка, нельзя в ней найти ни одной черты лица взрослого человека, который показывает вам эту фотографию; и существуют другие лица — с детских лет до старости вы видите какую-либо резко выраженную черту — глаза, нос или построение головы. Читая литературу средневековой Франции, видишь в ней черты авторов, нам хорошо знакомых. В романе Лиса мы уже видим и «Кандида» и «Остров пингвинов», в лирике Рютбефа предопределены и Вийон, и Верлен, и Элюар.

Франция слыла в мире бунтовщицей; все считали, что фригийский колпачок ей к лицу. Действительно, в течение десяти веков Франция не раз опрокидывала королевские троны, меняла законы, меняла и нравы. XIX век был полон бурными столкновениями литературных течений, художественных школ. Романтики крушили классицизм, реалисты низвергали романтиков, символисты нападали на натуралистов. Приверженцы одного течения были разъединены между собой и социальными воззрениями, и художественными приемами: бесконечно далеки друг от друга романтики Альфред де Виньи и Гюго, парнасцы Леконт де Лиль и Сюлли-Прюдом, натуралисты Гюисманс и Золя, символисты Верлен и Малларме. Сторонники того или иного направления, совместно подписывая литературные манифесты, сотрудничая в полемических журналах, зачастую произведениями опровергали свои декларации.

События разворачивались быстро, вспыхивали революции, вчерашний авангард оказывался в обозе. Многие писатели не успевали осознать всего значения социальных сдвигов. Виктор Гюго не понял драмы июньских дней 1848 года; разглядев потом Наполеона III, он проглядел Кавеньяка. Жорж Санд была с блузниками сорок восьмого, но не признала их детей — коммунаров. Естественно, что Дюма-сын приветствовал версальцев: он был средним драматургом среднего буржуа. Но Флобер ненавидел буржуазию и все же отшатнулся от Коммуны: недоглядел, недодумал.

Были писатели, которые родились слишком рано, чтобы современники могли их понять, как Стендаль, Бодлер, Рембо; были и другие, запоздавшие, которые, при всем их блеске, казались сошедшими с цоколей памятников, как Клодель. Однако не было поколения, которое не рвалось бы вперед и одновременно не клялось бы тенями предшественников.

Никто не упрекнет французов в медлительности. Салтыков-Щедрин, приехав в Париж, писал: «Немец работает усердно, но точно во сне веревки вьет; у парижанина работа горит в руках». Французская речь быстра. Роже Вайян заметил, что одна и та же пьеса исполняется в Париже два часа, а в Берлине три. Когда французы слышат впервые «Марсельезу» в исполнении русского оркестра, они бывают восхищены и удивлены: знакомый им с детства революционный марш становится медлительной, торжественной кантатой.

На солнечных часах в одной деревне департамента Эндр имеется следующая надпись: «Если ты даже попытаешься заслонить собой солнце, время будет идти». Трудно назвать французов консерваторами по наклонности. (Я говорю сейчас не о политике, а о повседневной жизни.) Вместе с тем чужестранца во Франции поражало и поражает какое-то загадочное, на первый взгляд, двойное существование: все в этой стране меняется и все будто остается прежним. Архитектор Корбюзье, создатель конструктивизма (то есть индустриального стиля, применяемого к жилым домам),— француз, и во Франции он построил немало зданий, которые нельзя назвать иначе, как опыты. Однако дома в провинциальном городе выглядят, как сто лет назад. Вот дом нотариуса в Туре или адвоката в Пуатье. Ставни летом закрыты — может выгореть шелковая покрышка на старомодных креслах, да и кресла в чехлах. Кажется, что в гостиной стоит атмосфера Людовика-Филиппа: окна открывают с опаской, боясь сквозняков. Десятки тысяч лавчонок, где продают вазы Директории, пуфы Второй империи, вылинявшие гардины, склеенных амуров. Француз, который мчится в автомобиле с севера на юг и должен заночевать в незнакомом городке, предпочитает ветхий постоялый двор, где, судя по надписи, останавливались племянник Талейрана или сама госпожа Рекамье. Еще сохранились старые кафе с пыльными красными диванами; любимое название их «Кафе де коммерс»; туда

приходят в определенный час завсегдатаи, а говорят они там на вполне современные темы: о том, что «алжирская история—это болото, из него не выберешься», или о том, что «атомный дождь—дело паскудное». В речах ораторы любят щеголять оборотами, взятыми у авторов XVIII века, и письмо, касающееся очередной биржевой сделки, маклер кончает, как его дедушка, обязательной формулой: «Благоволите, милостивый государь, принять уверения в моем глубоком к вам почтении».

Меняются литературные формы, стиль, язык, но темы романов поражают своим постоянством. (Я говорю, разумеется, о тех писателях, которые не хотят или не могут различить новое. Романы Арагона, «Пьеретта Амабль» Роже Вайяна, ряд других произведений открывают нам новые стороны французской жизни.) Лет тридцать тому назад критик Эдмон Жалу писал по поводу романа Франсуа Мориака: «Наследство и завещания—самые естественные и самые традиционные занятия французов». Жизнь с тех пор изменилась, но, просмотрев несколько новых романов, я увидел, что речь идет о наследстве. Если зайти в один из театров на Больших бульварах, где идут современные комедии, можно увидеть достаточно ветхий «треугольник»: муж, жена, любовник. Один из самых крупных успехов достался роману восемнадцатилетней девушки Франсуазы Саган «Здравствуй, печаль!». В этом романе имеются достоинства, но то, что он разошелся в количестве почти полумиллиона экземпляров, следует объяснить возрастом автора, который поразил читателей. Меня же этот роман удивил другим: хотя он показывает вполне современную жизнь и хотя Франсуаза Саган воспитывалась скорее на сюрреалистах, чем на классиках, ее книга потрясающе традиционна—и в попытке обрисовать героев, и в сюжете, да и в самом тоне повествования.

Во Франции, как и повсеместно, технический прогресс несет известную демократизацию культуры—радио, телевидение, кинематограф, невиданная прежде распространенность иллюстрированных еженедельников знакомят простого человека с другими странами, с историей, со множеством предметов, которые он не успел узнать в начальной школе. Все это, разумеется, связано с вульгаризацией науки и эстетики—уровень кинокартин (главным образом американских) или ил-

люстрированных еженедельников, вроде «Матча», низкий. Писатель Жорж Дюамель давно ведет войну против кинематографа и радио. В начале тридцатых годов он предложил объявить «пятилетку отказа от новых изобретений», а два года назад на «международной встрече» в Женеве снова повторил свои доводы, видя зло не в дурном использовании технических изобретений, а в самих изобретениях. Он, если угодно, представляет крайнее крыло интеллектуального консерватизма. Французы ворчат, что опять показали дурацкий фильм или что телевизоры мешают детям готовить уроки, но при этом ходят в кино и обзаводятся телевизорами.

Франция отнюдь не отгораживается от новых идей. Стоило промелькнуть в газетах сообщению, что советские гинекологи применяют новый метод для обезболивания родов, как его стали применять во многих парижских госпиталях. После статей о работе советских селекционеров возникли кружки любителей-мичуринцев. Психиатры применяют все методы лечения, найденные немцами или англичанами. Психологи увлекаются лоботомией. Социологи заняты проблемой профессиональной ориентации, педагоги — политехническим образованием. Идеи, приходящие из-за границы, верные и неверные, быстро находят во Франции отклик. Большую роль сыграл Ницше. На романистов, если взять последние полвека, влияли Горький и Джойс, Чехов и Фолкнер, Хемингуэй и Кафка. В драматургии бесспорно влияние Пиранделло, Шоу, Лорки. Молодые поэты многое взяли у Маяковского. Сартр продлил философию датчанина Кьеркегора и немца Хайдеггера. Сюрреалисты увлекались фрейдизмом. Марксизм и советский опыт во многом определили творческий путь столь различных писателей, как Арагон и Элюар, Жан Ришар Блок и Роже Вайян, Куртад и Клод Руа.

Старое причудливо сочетается с новым. Франция не раз отступалась от того, что казалось ей несправедливым, неразумным, отжившим, но никогда Франция не отступалась от себя.

Много раз я слышал, как ревностные католики посмеивались над нравами духовенства или осуждали политику Ватикана. Я встречал убежденных консерваторов, которые с уважением, даже с гордостью говорили не только о сочинениях Сен-Жюста, но

и о «Страстной неделе» Арагона. Клодель был католиком, в своей общественной деятельности дипломатом, консерватором, но он был подлинным поэтом, и, может быть, самые теплые, самые благородные слова, посвященные его смерти, были подписаны Арагоном.

Гастон Монмуссо — один из старейших французских коммунистов. Он страстно любит Турень, где родился, и написал о ней книгу. Его герой Жан Бреко рассуждает о замке Азэ, построенном в эпоху Возрождения: «Ничего не скажешь, такие мы есть. Вот замок капиталистов. Капиталисты меня выводили из себя всю мою жизнь, как и вас всех. Я должен был бы ненавидеть этот замок, с его башнями, парадными лестницами, роскошной отделкой стен. И вот наоборот — я его люблю,— есть в нем что-то мое, вот в чем дело...»

Сознание, что культура создана поколениями, что ее создавал народ, его сердце, его руки, связывает прошлое с настоящим. Рабочий, непримиримый коммунист, с глубоким почтением относится к древности, будь то готические церкви или пышные усадьбы на Луаре.

Никогда новаторство во Франции не означало разрыва с традициями. В стихах Верлена слышатся интонации Вийона. Стендаль был одним из создателей современного романа, он говорил, что его поймут только в XX веке, но в его книгах я часто нахожу отзвуки Гельвеция и Монтескье. Арагон по всему своему складу новатор, но он воскресил искусство сонета, а в его «Парижском крестьянине» есть нечто, сближающее автора со стилистами XVIII века.

Нельзя остановить ход времени — это знают и крестьяне в деревне в департаменте Эндр, и французские писатели, это знает Франция. Знание придает силы, но оно может приносить и некоторую печаль. Есть такая печаль в веселой, любящей шутку и свет Франции. Ее самые веселые песни никогда не переходят в радостный гул. Краски ее палитры светлы, но нет в них яркости.

В новом костюме некоторые люди чувствуют себя как-то неловко. Тридцать лет тому назад я писал книгу о Бабефе. Я прочитал тогда много документов эпохи — и дневников, и писем, и донесений секретных сотрудников полиции. Конечно, Франция в эпоху своей Великой революции надела фригийский колпачок как

обновку, но удивительно, что он сразу показался всем ее привычным головным убором, как будто она его носила много веков подряд. В годы потрясений Франция удивляет своей приверженностью к тысячам мелочей издавна налаженной жизни. В годы тишины, исторического штиля на ее лице блуждают тени, в ней тревога, гнев, которые могут разразиться грозою, неожиданной для всех, только не для самих французов.

4

Помню: в трудное время, в конце сороковых или в самом начале пятидесятых годов, А. Фадеев делал доклад на пленуме Союза писателей. Он объяснял, в чем отличие социалистического реализма от реализма критического. На несколько минут я забыл о судьбе наших книг — вспомнил историю литературы. Почти триста лет тому назад эссеист Лабрюйер писал: «Расин изображает людей такими, какие они есть, Корнель такими, какими они должны быть». Литературные споры нашего времени начались не вчера...

Я не буду сейчас продолжать спор, пытаться определить, чем является реализм и каковы его границы. Разумеется, в разные эпохи писатели по-разному понимали свое назначение: менялись социальные условия, вместе с ними менялись и эстетические нормы, и принципы морали. Однако Расин и Корнель были современниками, оба отдавали дань как философии, так и эстетике классицизма. Но Расин по-иному представлял свои художественные задачи, нежели Корнель, и показ преступной страсти Федры не похож на изображение идеального воина Сида. Корнель создал предмет преклонения, породил поговорку «Прекрасен, как Сид». «Федру» сначала освистали, потом трагедия была оценена как правдивое изображение страсти и преступления. У каждого из двух поэтов имелись сторонники, но споры между ними были скорее столкновением темпераментов и вкусов, нежели борьбой двух враждебных идеологий. И Корнель и Расин были сторонниками абсолютной монархии, оба вместе с тем показывали темные стороны, язвы, порождаемые деспотией. Молодой Достоевский восхищался и Корнелем и Расином, он писал своему брату: «У Расина нет поэзии! У Расина, пламенного, страстного, влюблен-

ного в свои идеалы Расина, у него нет поэзии?.. Да читал ли ты «Андромаху». А? Брат! Читал ли ты «Ифигению»? Неужели ты скажешь, что это не прелестно?.. Теперь о Корнеле... Читал ли ты «Сида»? Прочти, жалкий человек, прочти и пади в прах пред Корнелем». Для Белинского Корнель и Расин были прежде всего представителями классицизма: «Поэзия Корнеля и Расина для нас — ложная, риторическая поэзия...» Но для современников Расин и Корнель были художественными антиподами, и Лабрюйер это подчеркнул в статье, которую я процитировал. Разные художественные приемы, но не разные миры: Расин мог бы показать Сида таким, каким он был, а Корнель изобразить Федру такой, какой она должна быть. Мольер предпочитал ставить трагедии Расина, но когда Расин отдал пьесу другой труппе,— чтобы ответить обидой на обиду, Мольер тотчас поставил трагедию старика Корнеля. (Поскольку я вспомнил Мольера, можно добавить, что третий большой драматург эпохи предпочитал трагедии комедию и показывал людей такими, какими они не должны быть.)

Писатели, художники не только различных жанров, но и различных художественных методов сосуществовали во Франции с древнейших времен. Рютбеф стремился показать жизнь и человеческие чувства, не украшая быта и не приподымая героя; он говорит с редкой искренностью о своей неудачной женитьбе, о заблуждениях, о горе. (Два века спустя раздался родственный ему голос Франсуа Вийона.) Современники Рютбефа писали иначе: авторы эпопей воспевали безупречных рыцарей, а сатирики в фаблио живописали пороки общества.

Ронсар и Дю Белле были не только современниками, но и создателями одного литературного направления — «Плеяды», близкими друзьями. Оба любили сонеты, и оба писали много о любви. Но в сонетах Дю Белле любовь трудна, печальна, это любовь человека, который живет не в легендарной Аркадии, а в обществе с его предрассудками, интригами, преступлениями. Ронсар в сонетах — олимпиец, он любит на античный лад; он считал, что именно такой должна быть любовь.

Конечно, во Франции были и мистерии, и куртуазная лирика средневековья, и холодный пафос классицизма, и «Эрнани», и Вилье де Лиль Адан, и Мал-

ларме. Однако мне кажется, что французский гений всегда тяготел к ясности, конкретности. Мистицизм не нашел во Франции того исступления и тех туманов, которые позволили в других странах расцвести творчеству святой Терезы, Сан Хуана де ла Круса, Якоба Беме, Сведенборга. Даже скульптура, украшавшая готические соборы, была по своему характеру реальной, земной. На портале бургундских церквей XIII века можно увидеть статуи крестьян, которые в марте обрезают фруктовые деревья, в июле косят сено, в сентябре собирают виноград, а в декабре закалывают свинью. Обычно указывают на Шатобриана как на выразителя мистических наклонностей Франции. Шатобриан, как и многие немецкие романтики, идеализировал феодальный строй, ненавидел революцию, но он достаточно трезво оценивал свою позицию: «Самые смелые доктрины, касающиеся собственности, равенства, свободы, преподносятся утром и вечером, их слушают монархи, которые трясутся за тройной цепью ненадежных солдат. Потоп демократии заставляет монархов карабкаться наверх — с первого этажа на чердаки дворцов, оттуда им придется пуститься вплавь, но волны их одолеют». Вряд ли такое объяснение событий первой половины XIX века можно назвать мистическим. Французское искусство всегда было реалистическим.

Меня могут упрекнуть за то, что я слишком расширяю рамки реалистического искусства, причисляя к реалистам не только Шардена, но и Ватто, не только Гюго, но и Бодлера.

Попытаюсь уточнить мое понимание реализма на примере двух писателей, которые всеми считаются создателями французского реалистического романа,— Бальзака и Стендаля. Эти авторы не похожи один на другого. Трудно подсчитать, сколько печатных листов написал Бальзак, он оставил девяносто семь романов. Стендаль написал два романа, повесть и половину третьего романа, который не успел кончить. (Бальзак прожил пятьдесят один год, Стендаль пятьдесят девять.) Оба увлекались политикой, но один был монархистом, консерватором, другой передовым республиканцем. (Это отнюдь не должно звучать так: один был блондином, другой брюнетом — политические идеи могут быть для художника биноклем, помогающим разглядеть далекие планы, они могут быть

и дымчатыми очками, окрашивающими даже близкие предметы в нереальный цвет. Политические страсти помогали Стендалю, когда он писал «Красное и черное». Политические страсти неизменно мешали Бальзаку, поскольку он видел события в искаженном свете.) Стендалю была присуща ирония, которой не знал, даже не понимал Бальзак. Автор «Человеческой комедии» искал в искусстве грандиозного, Стендаль его боялся. Бальзак понял силу Стендаля, восторженно отзывался о «Пармском монастыре», но описанию битвы у Ватерлоо в этом романе противопоставлял свое стремление показать битву во всем ее объеме: он хотел создать то, что потом создал Толстой. Известный критик Сент-Бев называл Стендаля «человеком, лишенным воображения». Если понимать под «воображением» то, чем восхищались и восхищаются читатели романов Бальзака — изобилие персонажей, сложность действия,— то Стендаль поражает своей бедностью: в его труппе мало актеров, директор театра, Анри Бейль, сам исполняет главные роли, да и развитие действия, интрига мало его интересуют, его воображение раскрывает нам сложный душевный мир его героев. Романы Бальзака подробны, в них множество детальных описаний, Стендаль в показе быта, обстановки, наружности людей чрезвычайно лаконичен. Он был горд и скромен, мечтал быть понятым в XX веке, а Бальзак, узнав при жизни полноту славы, любил деньги, ордена, звания и титулы.

Можно, однако, говоря о реализме, объединить этих двух авторов: не потому, что они близки друг другу, не потому даже, что жили в одну эпоху, а потому, что, будучи оба большими писателями, подчинялись некоторым общим законам творчества. Бальзак говорил: «Писатели ничего не придумывают»; ту же мысль выразил Стендаль: «Роман — зеркало на большой дороге». Это, конечно, не означает, что они протоколировали события, изображали в точности то, что видели, описывали людей, которых встретили в жизни. Жюльен Сорель показан читателям в Безансоне, Стендаль там никогда не был. Бальзак в романе «Поиски абсолюта» местом действия выбрал незнакомый ему город Дуэ. В Ангулеме, где разворачивается действие «Утраченных иллюзий», Бальзак бывал; когда он писал этот роман, он проверял у своих друзей, как называется та или иная улица. Однако, по отзывам со-

временников, Ангулем Бальзака не походил на подлинный Ангулем (вернее сказать, что эти современники не понимали отличия искусства от реальности). Историки литературы нашли ряд черт, сближающих некоторых героев «Красного и черного» с людьми, которых Стендаль встречал. Исследователи Бальзака заверяют, что есть некоторые черты Делакруа в Жозефе Бридо, Жорж Санд в Фелисите де Туш или Этьена Араго в Растиньяке. Однако и у Бальзака и у Стендаля подлинное портретное сходство можно установить только у второстепенных персонажей. Число героев Бальзака чрезвычайно велико, и, конечно, немыслимо допустить, чтобы он наблюдал в действительности за жизнью многих тысяч людей, да еще писал при этом ежегодно несколько романов. Хотя героев Стендаля куда меньше, мы знаем, что многие из них относятся к тем кругам общества, которых автор не знал. Что позволило этим писателям осветить душевный мир своих героев? Жизненный опыт, понимание общества, собственные страсти, ошибки, злоключения. В очерке «Уроки Стендаля» я говорю о том, как помогли этому писателю события его жизни: не только «Красное и черное», но и «Пармский монастырь» потрясают нас сердечным опытом Анри Бейля, который оживает в образах Жюльена Сореля и Фабрицио.

Бальзак с ранней молодости мечтал разбогатеть. Он купил типографию: думал хорошо зарабатывать, издавая чужие книги. (Когда дело лопнуло, он говорил, что отыграется на своих собственных сочинениях.) Его страсть к деньгам порой доходила до наивности: купив участок у винодела, он хотел построить оранжерею, разводить ананасы и зарабатывать на этом ежегодно миллион франков; незадолго до смерти, измученный, больной, приехав к Ганской, в ее украинское имение, он решил купить у соседнего помещика шестьдесят тысяч дубов, отправить их в Париж и заработать опять-таки миллион франков. При всем этом он неизменно попадал в трудное материальное положение, не вылезал из долгов; издатели возбуждали против него процессы, требуя возврата авансов; кредиторы предъявляли ко взысканию векселя; имущество писателя описывали. Не удивительно, что в своих романах он показывал людей, стремящихся к наживе, изображал тиски ростовщиков, происки банкиров, рисовал кредиторов, стряпчих, судей — это был тот мир,

который он знал не только со стороны. Могут сказать, что я пытаюсь принизить значение художника, показавшего всю низость мира корысти и произвола. Ничуть. Я только добавляю, что сам Оноре де Бальзак был жертвой этого мира.

Если в Жюльене Сореле можно найти молодого Анри Бейля, то в образ Цезаря Бирото Бальзак вложил немало своих личных воспоминаний: и мечту о богатстве, и честолюбие, и политические комбинации как путь к славе.

Стендаль говорил, что перестал строить план книг: в процессе творчества план опрокидывается. Исследователь творчества Бальзака Барнар Гийон показывает, как изменился «Сельский врач» в ходе работы — от первоначального плана почти ничего не осталось. То же самое относится и ко многим другим романам Бальзака. Герои книги — это чудодейственный сплав: в них много наблюдений, много собственных переживаний автора и, следовательно, много догадок. Писатель, создав героя, размышляет, как тот поступил бы в данных обстоятельствах; он не может произвольно распоряжаться своими героями, которые уже живут самостоятельно от него. Друзья Бальзака рассказывали, что разговор о его матери, о женщине, в которую он был влюблен, об издателях он порой прерывал восклицанием: «Все это так, но вернемся к действительности... Что мы можем сделать с Нусингеном, с графиней Ланже?..» Герои были для него не листами рукописи, не идеями автора, а действительностью, может быть большей, чем окружавшие его люди. Он напряженно думал, как должен или, точнее, как может поступить в дальнейшем тот или иной из его героев. Автор ищет в чувствах и мыслях своих персонажей, в развитии действия правдивости, реальности. Французский критик Тибоде, разбирая процесс становления романа, говорил: «Писатель вовсе не восстанавливает реальную жизнь человека, он делает реальной предполагаемую жизнь».

Энгельс писал: «Я считаю одной из величайших побед реализма, одной из наиболее ценных черт старика Бальзака то, что он принужден был идти против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков, то, что он *видел* неизбежность падения своих излюбленных аристократов и описывал их как людей, не заслуживающих лучшей участи, и то, что

он *видел* настоящих людей будущего там, где их единственно и можно было найти». Как же объяснить противоречия между политическими выступлениями Бальзака и его романами? В 1832 году Бальзак, сблизившись с руководителями реакционной партии, мечтал стать депутатом от туренского города Шинон на частичных выборах. Ему это не удалось. Вскоре после этого он написал большую политическую статью, он не расставался с мечтой выставить свою кандидатуру в парламент на ближайших общих выборах. В это время он работал над романом «Сельский врач». Он послал в правую газету «Реноватер» статью, которую газета не опубликовала: очевидно, испугалась чересчур резкой критики правительства. Работая над гранками «Сельского врача», Бальзак вставил свою статью в роман: она стала речами доктора Бенаси. Но Бенаси был живым героем, его биография, его любовь к простым людям не позволяли ему повторить все рассуждения господина Оноре де Бальзака, и не писатель диктовал речи Бенаси, а сельский врач вразумлял автора. Бальзак неизменно возмущался вспышками народного недовольства, обвиняя в них республиканцев. Бенаси в романе объясняет, что «войну бедных против богатых» порождает произвол; он продолжает, говоря о положении обездоленных: «Некоторые люди, никогда не измерявшие чрезмерности страданий, обвиняют в чрезмерности месть народа». Конечно, идеи Бенаси утопичны: как Бальзак, он хочет повернуть историю вспять. Но в отличие от Бальзака, Бенаси признает справедливость народного гнева. Не удивительно, что роман возмутил политических друзей автора. Бальзак — не писатель, а легитимист, господин Оноре де Бальзак искренне удивлялся: «Три газеты моей партии осыпали меня оскорблениями».

Бальзак сделал привлекательными республиканцев Мишеля Кретьена или Низерона, хотя в жизни он неоднократно доказывал, что все республиканцы или лживые демагоги, или слабоумные. Стендаль терпеть не мог духовенства, но в «Красном и черном» мы видим добропорядочного священника. Рассматривая возможное развитие судьбы героя, художник должен помнить о реальности, и Стендаль не отступает от художественной правды, показывая, что добропорядочный священник бессилен перед иезуитами и лицемерами. Бальзак обожал высший свет, но, повинуясь

законам искусства, его правде, он показал своих любимцев, благородных маркизов и виконтесс как обреченных.

При всем различии идей и художественных методов Бальзак и Стендаль подчинялись законам искусства, стремились придать своим героям плоть, реальность, длительную жизнь. Таковы, на мой взгляд, задачи художника: он не отворачивается от жизни и не копирует ее, не уходит от общества и не льстит ему, он верен своему времени, но, раскрывая душевный мир героев, стремится найти в нем те страсти, те чувствования, те черты, которые будут волновать читателей и последующих поколений, как нас волнуют романы Стендаля и Бальзака.

Романтики хотели изображать людей такими, какими они должны быть, но прельщали их не сухой ригоризм Корнеля, не добродетели в париках, не пафос, припудренный цирюльником, а средневековые тени. Они видели условность там, где на самом деле когда-то была реальность. Каменные девушки готики им мнились отвлеченными — с удлиненными лицами, со смутной улыбкой, с чистотой овала, а для скульптора XIII века это были портреты его соседок — такими, какими он их видел.

В 1843 году в Париже была поставлена драма Гюго «Бургграфы», где показывалась красота старого немецкого феодализма в духе романтической школы. Бальзак писал о пьесе: «Это не настоящее. Наша страна — фанатик правды, это страна здравого смысла...»

Впрочем, и романтизм во Франции был не вполне романтичным,— очевидно, ему мешало то свойство французского характера, которое Бальзак, раздраженный тирадами на сцене, назвал здравым смыслом. Романтизм во Франции был шумливым, ярким, дневным, без луны и без метафизики.

Интересно отметить, что французы издавна искали за границей того, чего не находили дома: мистику, душевное подполье, отвлеченность, психологическую загадочность. Из немецких авторов они больше всего зачитывались Новалисом и Гофманом. Для Бодлера Эдгар По был открытием. Достоевский увлек Андре Жида и с ним десятки писателей. Мальро, равнодушный к Хемингуэю и Стейнбеку, восхищенно говорил о Фолкнере. В последнее десятилетие французы зачитываются романами Кафки. (Все народы любят в чу-

жих литературах то, чего не могут найти у себя. Не этим ли объясняется, что Мопассана и Анатоля Франса читали и почитали больше у нас, чем во Франции?)

Конечно, свойства французского характера, стремление к ясности, к разумности, к конкретности, могут быть силой и слабостью. Есть глубокое различье между доводами Монтескье и трезвенностью нотариуса или лавочника. Хорошая видимость позволяет нам увидеть во всей его красоте и широте горный пейзаж, она также обнажает жалкие лачуги. Порой француз теряется перед явлением, для него новым, не подходящим под те категории, которые ему кажутся логичными. Шахматист Флор мне рассказывал, что однажды он проиграл партию подростку, ошеломившему его дебютом: невежество мальчика Флор принял за хитроумие, которого не мог разгадать, растерялся и признал себя побежденным. Со многими французами происходило и происходит нечто обратное: сложные и непонятные им ходы истории они воспринимают как ошибки, как незнание правил игры. Привычка к логическому анализу делает беспомощными некоторые книги умнейших авторов, посвященные проблемам современности; она порой выхолащивает художественные произведения: вместо раскрытия героя мы видим автора с микроскопом — он изучает воображаемый препарат, на самом деле он раскрывает не героя, а самого себя. Есть французское выражение, превосходно определяющее такого рода обследования: «расщепить волос на четыре части...» В жизни нет добродетели, которая при известных обстоятельствах не становилась бы пороком, и об этом следовало упомянуть.

У туманов есть свои поэты. Есть свои исследователи у глубин подсознания. Гений Франции чужд смутной музыке природы, он любит зримое и ощутимое, он не может существовать без разума и света. Многие русские писатели прошлого века бывали во Франции, одним из них она понравилась, другим нет. Белинский, Салтыков-Щедрин, например, восхищались характером французского народа, а Гоголю французы не понравились. Тургенев, хотя он подолгу живал во Франции, приходил в состояние раздражения, соприкасаясь с проявлениями французского характера. Маяковский полюбил Париж, а Блок от него отшатнулся. Это не случайные впечатления, они помогают еще точнее понять природу французов.

К Франции тяготели писатели, любившие социальное начало, справедливость, точность, яркость красочных восприятий, договоренность, и, наоборот, те, кого прельщали поэзия недоговоренности, музыка, романтика, если не мистика, возмущались ограниченностью, сухостью, рассудочностью французов.

Мне не кажется, что художник обязан хорошо петь или что ботанику полагается уметь рифмовать. Французы говорят, что даже самая прекрасная девушка не может дать больше того, что у нее есть. Бетховен не был французом, но он испытал на себе благотворное влияние Французской революции, и так же нелепо винить французов в том, что они не создали ничего равного симфониям Бетховена, как упрекать немцев за то, что у них не было Робеспьера и Сен-Жюста. Бывали эпохи, когда люди предпочитали не мыслить, а верить: они могли при этом быть на свой лад счастливы, могли создавать высокие произведения искусства. Декарт сказал, что он мыслит и, следовательно, существует. Эта потребность мыслить неизменно проходит через историю Франции. Реализм ее искусства не преходящая школа, а природа народа: осмысленный мир всегда реален, а стремление подменить реальность любой, даже самой возвышенной мечтой связано со слепотой (прирожденной или по обету), с потерей дара или возможности мыслить.

5

Пушкин писал: «Всем известно, что французы народ самый антипоэтический. Лучшие писатели их, славнейшие представители сего остроумного и положительного народа, Montaigne, Voltaire, Montesquieu, Лагарп и сам Руссо, доказали, сколь чувство изящного было для них чуждо и непонятно». Суровые оценки французской поэзии можно найти и в статьях немецких поэтов конца XVIII века. Сомнения порой овладевали даже самими французами. Монтескье писал: «Может быть, и есть хорошие французские поэты, но французская поэзия плохая». Он приписывал это монотонности силлабического стихосложения. Вольтер, восхищаясь поэтичностью библейской «Песни Песней», иронически добавлял: «Ясно, что ее автор родился не в Париже». Дидро утверждал, что развитие цивилизации убило во

Франции чувство поэзии. Флобер писал, что во Франции нет поэзии, и, объясняя это любовью французов к остроумию, приводил в пример Вольтера — блеск его ума и ничтожество его стихов.

Конечно, приговоры Пушкина или Монтескье связаны с эпохой: французская поэзия в XVII и XVIII веках переживала спад, о ней лучше судить по ее раннему периоду или по XIX веку. Но над причинами столь частого и серьезного отталкивания от французской поэзии стоит задуматься. Вряд ли доводы Монтескье убедительны. Силлабическое стихосложение присуще не одной французской поэзии; оно может показаться монотонным, как и силлабо-тоническое: все зависит от голоса и от уха. Для русского белый французский стих звучит как проза, а французы говорят, что русский ямб напоминает им удары, отбиваемые метрономом. Разговоры о том, что цивилизация убивает поэзию, мне не кажутся убедительными: Бодлер поэт не меньший, чем Вийон. Может быть, остроумие и мешало Вольтеру писать хорошие стихи — этот большой писатель был малым поэтом, но разве остроумие помешало Гейне стать одним из лучших поэтов XIX века?

Я говорил, что французы любят конкретность, точность, ясность. Всего лучше об этом свидетельствует язык. Редактируя переводы с русского на французский, я не раз терялся: русская фраза, казавшаяся мне вполне понятной, для перевода на французский язык требовала уточнения. Дело не в том, что нельзя перевести те слова, которых не существует во французском языке, как, например, «тоска» или «уют», — во Франции нет и соответствующих понятий: но при переводе множества обычных слов (предпочтительно глаголов) приходится толковать выражения. По-французски не скажешь «она в ответ усмехнулась» или «он тогда махнул рукой»: нужно объяснить, как она усмехнулась — злобно, печально, насмешливо или, может быть, добродушно; почему он махнул рукой — от досады, от огорчения, от безразличия? Французский язык долго именовали дипломатическим, а его употребление, наверно, затрудняло работу дипломатов: по-французски трудно замаскировать мысль, трудно говорить недоговаривая.

Совместима ли поэзия с ясностью? Конечно, но не всякая. Есть чувства, изумительно выраженные французскими поэтами, и есть другие, которые куда сильнее

передали Шелли, Лермонтов, Новалис. Белинский писал, что в двадцатые годы XIX века русская молодежь «с жадностью бросилась на немецкую литературу», «все восстали против владычества псевдоклассической французской поэзии». В поэзии русской явились «луна» и «туманы», «уныние» и «грусть», «смерть» и «гроб». Есть поэзия полдня, есть и поэзия ночи. Влюбленные всех стран, всех эпох предпочитают луну солнцу. Для Тютчева день был «блистательным покровом», и когда покров спадал, перед ним вставала обнаженная бездна. Ночи, «древнему хаосу», Тютчев посвятил много чудесных стихов. Таких стихов во французской поэзии мало: она дневная. Можно понимать день как жизнь, на которую ночь набрасывает покрывало, а можно вместе с Тютчевым искать поэзию ночи.

Бодлер, опрокинув многие традиции, придал бóльшую поэтичность французскому языку. Полный раздвоенности, глубокого душевного смятения, вглядываясь в изнанку жизни и при этом стремясь к той красоте, которая не терпит движения, он порой искал убежища в тютчевской бездне. Убеждая (или утешая) сам себя, он как-то сказал: «Франция любит ребусы». А Франция никогда не любила головоломок, и Бодлера она признала, потому что он сумел ясно сказать о неясном.

Затрудненность понимания поэмы, симфонии, картины может быть порождена двумя причинами: сложностью идей, чувств, требующих для своего выражения непривычной формы, или же стремлением художника сделать затрудненность восприятия одним из элементов эстетики. В первом случае трудность произведения оправданна: художник часто опережает свою эпоху. Французам, воспитанным на поэзии XVIII века, стихи романтиков казались не только смешными, но и малопонятными. При жизни над Бодлером глумились, а сто лет спустя объявили его классиком. Путь к высокой простоте ведет через сложность. Арагон и Элюар никогда не открещивались от своей ранней поэзии, чрезвычайно трудной для понимания,— она их привела к ясности зрелых лет.

Есть, однако, и другая сложность — нарочитая. Один из персонажей «Жиль Блаза» говорит: «Если этот сонет непонятен, тем лучше... Его достоинство в непонятности».

Трудно воспринимаемое искусство многие наши критики обычно называют «декадентством», «модер-

низмом» или «формализмом», при этом они все валят в одну кучу — трагическую поэзию Бодлера и вполне моральную воркотню графини де Ноай, стихи Рембо о Франции 1871 года и заумь какого-нибудь развязного «леттриста», переводящего на французский с опозданием в сорок лет русское «дырбул-щир». Невольно вспоминаешь слова Пушкина: «Литература у нас существует, но критики еще нет. У нас журналисты бранятся именем *романтик*, как старушки бранят повес франмасонами и вольтерианцами — не имея понятия ни о Вольтере, ни о франмасонстве».

Нарочито туманная поэзия существовала в Древней Греции в эллинистический период. Ликофрон, живший в III веке до нашей эры, писал: «Вы должны идти по следам моих загадок и найти правильный путь к истине, которая в темноте». Маринизм в Италии, гонгоризм в Испании были школами усложненной или «герметической» поэзии. Во Франции влияние Марино было слабым и кратковременным. Попытка создать герметическую поэзию принадлежит Малларме и относится к концу XIX века. Малларме был человеком большой художественной культуры, и его рассматривали как главу литературного направления; но многие символисты, считавшие себя его последователями, писали ясно: Лафорг, с его легкой и печальной иронией, язвительный Тайяд, слащавый Самэн, великосветский Анри де Ренье. (В России символизм также объединял весьма различных поэтов — Брюсова и Бальмонта, Блока и Андрея Белого, Сологуба и Анненского.)

Формализм во Франции, как и повсюду, прельщает людей душевно нерадивых, которым нечего сказать и которые равнодушно культивируют формы, заимствованные у других, — натуралистические или символические, академические или кубистические. Стихи Гийома Аполлинера, многие стихи Элюара трудны: в них встречаются ассоциации, которые читатель воспринимает не сразу, непривычные синтаксические повороты, логические пропуски. Но ни Аполлинер, ни Элюар не старались затруднить восприятие их стихов, они не находили более доступной формы, чтобы выразить то, что хотели. Как нельзя в Пикассо видеть приверженца абстрактного искусства, так нельзя поэзию Элюара тридцатых годов относить к герметической.

Верлен, обладавший редким певческим даром, говорил, что самое важное в поэзии музыка. Однако во

Франции не так уж много поэтов, которые сродни Верлену. Сила ее поэзии скорее в мысли, в глубине чувств, в богатстве и неожиданности образов. Именно поэтому ее большие поэты величественны, мудры, ярки, а малые сбиваются на риторику, умничают и утомляют пестротой калейдоскопических сравнений.

Как есть память зрительная и слуховая, есть люди, которые видят мир, и другие, которые его слышат. Блок писал о «музыке революции», Гюго революцию видел.

Стихи французских поэтов изобилуют образами, они видимы, ощутимы, телесны. Гюго любил рисовать, и поля его рукописей часто покрыты пейзажами. Глаз художника и в стихах Гюго. Мне кажется, что его зрение опережало слух: в стихах ритм начала XIX века, а образы — его конца. Приведу описание Лондона: «Ночь. Туман. Неба нет. Какой-то потолок дождя и мглы. Тяжелые, нестройные арки; убегающие, черные, потонувшие в дыму перспективы; острые силуэты, уродливые купола. Большой красный круг светится не то над колокольней, не то над великаном. Это глаз циклопа, а может быть, только часовой циферблат. В этой ночи четыре звезды, две красных, две синих, они прорезают темноту, становятся углами квадрата. Вдруг они начинают передвигаться — синие взлетают, красные опускаются. Потом показывается пятая, как головня, она быстро перерезает ночь. Ужасный грохот. Кажется, что звезда стучит по мосту. Над нею смертельно бледные облака; они сникают, расползаются. Это ад? Нет, Лондон».

Лермонтов писал:

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно! —
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Такие речи редко возникают во французской поэзии; их можно различить в песенках Верлена, в некоторых стихотворениях Элюара. Волшебство темноты, значимость якобы ничтожного не рождаются по манифестам литературной школы, а возникают в глубине потрясенного сердца.

Я люблю стихи Бодлера о смерти, где он ее сравнивает со старым капитаном: «Подымем якорь!»; я вижу море, темное, как чернила, и пронизанное светом. Когда я перечитываю стихи Рембо о Франции, истерзан-

ной войной, предо мною черные хлопья воронов, падающих на желтые реки. Где бы я ни был, вспоминая стихи Арагона, я вижу Францию: ее серые стены, покрытые пятнами рыжих роз, черепицу крыш, петухов на колокольнях и бледно-голубой звенящий воздух. Если народы не похожи один на другой, то можно ли говорить о едином облике, якобы обязательном для любой поэзии?..

6

Поразительна любовь французских писателей к архитектуре, скульптуре, живописи. В их книгах много интересных замечаний. Глядя на незаконченные статуи рабов Микеланджело, мягкий Лафонтен был потрясен их трагизмом, он записал: «Мне кажется, что мастер в незавершенной работе может быть еще совершеннее, чем в законченной». Монтескье первый выступил против гигантомании в искусстве. Он писал о версальских дворцах, построенных Мансардом: «В Версале мне не нравится беспомощная потуга создать нечто великое. Я вспоминаю донью Олимпию, которая говорила исполнительному Мальдакини: «Смелей, Мальдакини, я тебя сделаю кардиналом!» Мне кажется, что король говорил Мансарду: «Смелей, Мансард, я дам тебе сто тысяч фунтов ренты!» Мансард старался, строил еще один корпус, еще крыло. Но даже если они застроят все пространство вплоть до Парижа, получится нечто весьма маленькое». Монтескье не любил живописи, в которой преобладает рисунок: «Это неудавшаяся плоская скульптура». Так этот писатель, которого некоторые историки снисходительно называют «провинциалом», опередил суждения Курбе о живописи Энгра задолго до того, как Энгр родился. Дидро говорил о старых художниках Китая: «Они справедливо утверждают, что природу мы видим, и каким бы ни был талант художника, как бы он ни старался, он никогда с природой не сравняется; из этого, по их словам, следует, что всякое произведение, построенное на подражании природе, вызывает презрительную жалость или отвращение, в то время как, прибегая к воображению, создавая растения, зверей, людей, непохожих на существующих в действительности, художник огражден от таких укоров».

(Переписывая слова Дидро, я вспоминаю два рассказа. Первый относится к русской женщине, к старой крестьянке, которая лепила из глины игрушки — птиц, зверей. Инструктор, приехавший из областного центра, стал ее наставлять: «Что это у тебя? Лошадь не лошадь, лев не лев. Да такого зверя нет...» Старуха спокойно ответила: «А если бы был, зачем бы я стала его делать?..» Второй рассказ я слышал от Матисса. Тяжело больной, лежа в постели, он рисовал меня. Он показал мне негритянскую скульптуру, которая ему очень нравилась. Это был разъяренный слон. Матисс рассказал: «Приехал европеец и начал учить негра: «Почему у слона подняты вверх бивни? Хобот слон может поднять, а бивни — это зубы, они не двигаются». Негр послушался. Вот вам другая скульптура, жалкая, беспомощная — зубы на месте, но искусство кончилось...»)

Многие писатели были художественными критиками — Дидро, Бодлер, Золя. Не было ни одного художественного события, в котором писатели не приняли бы самого горячего участия. Давид рассказывал, что, когда он только начинал работать, его поддержал отзыв Дидро. Романтики яростно сражались за признание Жерико. Золя выступил со страстной защитой Мане. Гийом Аполлинер раскрыл значение Пикассо. Порой кажется, что живопись волновала многих писателей куда больше, чем столкновение различных литературных школ.

Трудно полюбить Францию, не любя живописи. Я встречался в Париже со многими советскими писателями, и, кажется, острее всего чувствовал этот город Маяковский, а он в ранней молодости мечтал стать художником и сохранил любовь к живописи. Можно поразить человека пересказом содержания увлекательного романа, но сколько ни рассказывай о картине, рассказ никого не тронет. Франция любит видеть, и понять Францию можно, только увидев ее, ее серо-голубоватые города, лиловые глицинии, распластавшиеся на глухих стенах, улицы, обсаженные растрепанными платанами, холмы, черепицу на крышах белых домов, их зеленые ставни, вдоль мелких рек и речек одинокие деревья — то ясень, то вяз, виноградники, голубые от серы, танцульки на улицах с бумажными фонарями, полдень со шмелями, с маленькими розами, припудренный пылью столетий, и караваны облаков, подгоняемые морским ветром.

В Париже очень много художников (одни говорят — сорок тысяч, другие — шестьдесят). Сотни магазинов художественных принадлежностей. Целые улицы торговцев картинами. Одновременно в городе открыто до пятидесяти выставок. На больших выставках тысячи полотен. Часто на улице видишь художника перед мольбертом на складном стульчике — он пишет пейзаж. Если это на окраине, где люди проще и общительнее, позади художника толпятся прохожие, они смотрят, иногда дают советы: живопись интересует всех. Вдова художника Марке рассказывает трогательную историю. В 1934 году Марке поехал с группой туристов в Советский Союз. Когда он вернулся месяц спустя, к нему пришли рабочие, занимавшиеся художественной самодеятельностью, и сказали, что собрали деньги — для интуриста жизнь в Советском Союзе дорога,— чтобы Марке смог прожить год в той стране, которую они любят, и писать там пейзажи.

Матисс мне как-то сказал, что живописец не может не любить цвет, а любя цвет, он весел и любит жизнь. Французская живопись поражает и тем, что она вся насквозь живописна, и своей глубокой жизнерадостностью. Ватто был с отрочества болен туберкулезом, умер рано, а его живопись — утверждение легкости, радости — солдаты и паяцы, девушки и ремесленники, мир, в котором сочетаются реальность и мечта, веселье и легкая, едва уловимая печаль. Что писал Шарден? Будни, прачек, натюрморты, мальчика, который пускает волчок. В эпоху, когда ложноклассические герои в париках произносили потрясавшие Европу монологи, Шарден увидел плоть жизни, мы давно не читаем отживших трагедий, но нет человека, который не остановился бы возле холстов Шардена и не поглядел бы на них с серьезным благоговением, как смотрит шарденовский мальчик на кружение волчка.

Если где-нибудь в Оклахоме, в Мельбурне или Оттаве есть хотя бы один пейзаж Моне, Писсарро или Сислея, глядя на него, люди могут представить себе любовь французов к Франции. Импрессионисты оставили сотни холстов, в которых мир предстает прозрачным и светлым, как бы омытым звонким летним дождем.

Марке воспел воду — серую воду Сены и Марны. Утрилло раскрыл поэзию маленьких пригородных улиц. Ренуар передал теплоту солнца и тела. Художники

Франции заселили мир; мы знаем прачек Домье, танцовщиц Дега, крестьян Курбе и Сезанна, женщин и детей Ренуара. Мы запросто знакомы и с прекрасной Олимпией Мане, и с нищим королем Руо, и с курильщиком трубки Ван-Гога, и с одалиской Матисса. Мы помним тополя возле Экса, которые писал Сезанн, беседки Боннара, натюрморты Брака. Мы любим бродячих актеров молодого Пикассо; он ввел нас в свой сложный и противоречивый мир с видениями войны, с истерзанными скрипками, с исступленными минотаврами и невинными голубками.

Французская природа как будто создана для живописи, в ней нет ничего чрезмерного; океан на диком побережье Бретани или цепь Альп кажутся уже находящимися вне страны. Леса прозрачны, холмы как будто вылеплены скульптором, реки несудоходны, но живописны. Что делали бы барбизонцы в джунглях? Как смог бы найти себя Марке без пепельной, дымчатой Сены?

Города Франции, несмотря на централизацию, на притягательную силу Парижа, живут каждый своей жизнью, как и французские деревья. Вероятно, это связано с внешностью города: люди вынуждены с нею считаться. Новые кварталы не хотят выделяться, они деликатно приспособляются к древнему лицу города. Есть широкая, звонкая Ля Рошель, с аркадами, с морем, которое входит в город, с матросами, с серебряными рыбинами на базарах. Есть пышный Дижон, он славится древней скульптурой и горчицей, он пахнет вином — недаром это столица Бургундии. Есть классический Тур, где родился Бальзак и где лучше всего говорят по-французски, с площадями, обсаженными каштанами, с корректными провинциалами, которые ухаживают за розами и играют в карты. Готика дала лицо Руану, Реймсу, Амьену; романская архитектура неотделима от Пуатье. У каждого города свои любимые блюда, свои вина, свои реликвии и свои сплетни.

Каждый народ в чем-либо талантлив. Можно спорить о французской поэзии. Можно сомневаться в умении французов петь — я говорю не о профессиональных певцах, а о простых французах, которые, развеселившись, начинают петь хором, что им редко удается. Но глаз у француза особенный. Этому народу присуще чувство красок, пропорций, форм. Любой крестьянский домик живописно расположен, деревья

вокруг посажены так, будто два вяза и ольха позируют художнику. Любая работница с самым скромным бюджетом нарядна, ее платочек не случаен, он связан с платьем, с волосами, она его долго выбирала, нет, он связан с веками — ведь до того, как она родилась, ее бабушки и прабабушки учились сложной палитре красок, образов, чувств.

7

Салтыков-Щедрин писал: «Три предмета проходят через всю жизнь парижского ouvrier: работа, веселье и, от времени до времени... революция. Все это он умеет делать чрезвычайно ловко, скоро, горячо, но отнюдь не бестолково».

С тех пор как были написаны эти строки, прошло восемьдесят лет, многое на свете изменилось, изменилось многое и в Париже, но не трудолюбие французов. Я видел, как на севере Франции в 1915 году немецкие снаряды уничтожали города, видел древний Аррас разрушенным. Французы его отстроили. Настала вторая мировая война; бомбы крошили и жгли города. Казалось, на этот раз не хватит сил, чтобы их отстроить, но люди их отстроили. Весной 1958 года я побывал в Нормандии; многие ее города и села были уничтожены в годы последней войны. Я увидал современную архитектуру; минутами мне казалось, что я в Голландии или в Швеции. Но тотчас старое дерево, которое сберегли при планировке, башня, чудом уцелевшая, или старая ферма напоминали, что это край волшебных ковров Байе, Руанского собора и мопассановских крестьян. Парижские газеты теперь любят писать, расхваливая индустриальный подъем: «Франция меняет свое лицо». Вернее сказать: Франция меняет прическу, лицо ее не так-то легко поддается эстетическим или политическим операциям. Но бесспорно, что при восстановлении разрушенных городов Франции сказалось редкостное трудолюбие народа.

Если посмотреть на француза за работой, вначале кажется, что он все делает спустя рукава; он ворчит или шутит, как будто отмахивается от дела; в действительности он работает умело, вдохновенно — иначе работать он не умеет. После войны, в 1945 году, Франция мерзла, жила впроголодь, магазины были

пустые. Тогда горняки показали настоящий героизм и дали Франции уголь. Винодел Бургундии возделывает свой крохотный участок с увлечением любителя, как будто лоза для него не хлеб насущный, а высокая забава. Владелица ресторана весь день, обливаясь потом, стоит у плиты; она уверяет, что в пятьдесят лет, накопив немного денег, бросит работу и будет в деревенской глуши разводить душистый горошек, но она не сможет оставить работу ни в пятьдесят лет, ни в шестьдесят — без работы ей скучно.

Бальзак ложился спать в шесть часов вечера. Он просыпался в полночь и шел к рабочему столу. Писал он, почти не останавливаясь, скрипучим пером (не гусиным, а вороньим) до семи часов утра. С семи до восьми отдыхал, потом правил корректуру и снова писал, писал. Часто ему приходилось в типографии у конторки при тусклом свете свечи часами править гранки.

Дидро писал до полуночи на чердаке, где помещалась его рабочая комната. Каждый день с трех часов до семи он сидел в типографии; трудно рассказать, каких трудов стоило ему издание Энциклопедии. Для того чтобы написать одну фразу, Флобер порой делал выписку из дюжины толстых книг. Золя, перед тем как сесть за роман, будь то «Чрево Парижа» или «Нана», беседовал с сотнями людей, записывал, обдумывая свои заметки. Трудно себе представить, сколько написал этот человек! Одни его статьи, собранные в книги, составили бы полтораста толстых томов.

После войны Матисс подвергся тяжелой операции: у него вырезали желудок. Он должен был лежать; а когда вставал, надевал корсет. Раз в неделю он шел на стрельбище: хотел проверить глаз и руку. Возвращаясь к себе, он вешал на стенку продырявленный диск — он очень хорошо стрелял в цель; говорил: «Самое важное для художника — ясный глаз и твердая рука». Он не добавлял, что художнику нужно еще большое сердце, а оно у него было. Лежа, с утра и пока не темнело, он работал: рисовал, делал модели для ковров, писал маслом. Ему было тогда семьдесят семь лет. Он продолжал работать до самой смерти, а умер он в возрасте восьмидесяти пяти лет.

Марке перенес тяжелую и бесполезную операцию. Вернувшись из госпиталя, он с трудом подошел к окну. Был зимний день, падал снег. Марке захотелось напи-

сать пейзаж. Он работал до последнего часа и написал еще восемь холстов.

Сезанн умер за работой: писал пейзаж в душный грозовой день, почувствовал дурноту и свалился, возвращаясь домой.

17 февраля 1673 года в Париже играли последнюю комедию Мольера «Мнимый больной». Мольер исполнял роль Аргана. Он был тяжело болен, а играл мнимого больного. Перед самым спектаклем он признался: «Трудно умирать...» Ему предложили отменить спектакль; он ответил: «Как же я могу лишить пятьдесят рабочих куска хлеба?» В последнем действии начались судороги, Мольер сумел выдать их за клоунаду, и публика смеялась. Когда спектакль кончился, Мольера отвезли домой, несколько часов спустя он скончался.

Мы видим юмор Мольера, необычайную фантазию Бальзака, блеск Дидро, сказочные краски Матисса, но за всем этим скрывается огромная, исступленная работа.

Салтыков-Щедрин недаром поставил рядом два слова: «работа» и «веселье». Трудно себе представить француза без легкой, порой почти неуловимой улыбки. Его веселье не громкое, не яркое, оно часто сочетается с какой-то неясной печалью, он весел от весеннего утра, от пучка фиалок, от померещившейся ему красоты прохожей, от шутки, от пустяка. Душевное веселье он проносит через все испытания. Я слышал от многих людей, переживших ад Освенцима, Бухенвальда, Равенсбрука, что шутка помогала французам сохранять человеческое достоинство.

Рабле уверял, что веселость — лучшее из всех лекарств. Не раз во Франции мне приходилось наблюдать, как среди спора, принимавшего драматический характер, кто-нибудь отпускал шутку, и сразу обстановка менялась. Карамзин писал: «Как англичанин радуется открытию нового острова, так француз радуется острому слову». Конечно, и слова Карамзина — шутка: французы, несмотря на их пристрастие к шуткам, в истории не раз дрались между собой, и дрались отчаянно. Но острое слово они любят, любят порой и улыбнуться там, где по всем правилам уместнее печально вздохнуть.

Лафонтен описывает похороны: священник торопится проводить в последний путь богатого прихожанина; скороговоркой он повторяет слова молитвы

и прикидывает, как израсходует деньги, которые получит за требу:

Господин мертвец, сейчас
Кончатся страданья.
Получить мне нужно с вас
За мои старанья.
Правда Господу видна,
Все мы Божьи слуги.
Бочку я куплю вина,
Лучшего в округе.
Поскорей бы вам домой,
Вы ведь мной отпеты.
Юбку я куплю с каймой
Для моей Пакеты.

Картина скорей мрачная. Но Лафонтен улыбается:

Вдруг качнулся тяжкий гроб
И попа ударил в лоб.
На одни кладут их дроги:
Им обоим по дороге.

То, что могло стать висельным юмором, остается улыбкой.

Французы, которые ко многому относятся шутливо, умеют со всей серьезностью уважать шутку. Белинский разгадал эту черту французского характера: «Покажите французу самую смешную карикатуру на самого его,— и он первый будет добродушно смеяться над нею».

Французский юмор не похож ни на «смех сквозь слезы» Гоголя, ни на глубокую сатиру Свифта: он легок, светел и вместе с тем опасен — сильные всегда его боялись. Во Франции есть поговорка: «Главное — иметь смеющихся на своей стороне». Есть ходкое выражение: «Страх показаться смешным». Высмеять министра, депутата, фабриканта покрышек или сардинок — это не только отвести душу, это нанести противнику тяжкий удар.

Революция 1789 года торжественно провозгласила, что все французы равны перед законом. Мы знаем, однако, различие между параграфами конституций и реальностью. Богиню правосудия Фемиду обычно изображают с повязкой на глазах: это должно свидетельствовать о ее нелицеприятии. Фемида, однако, и с повязкой великолепно знает, на чьей стороне деньги, положение, вес. Есть во Франции только одна инстанция, перед которой действительно все равны:

это — шутка. Вышучивают президента республики и господина Шнейдера, министров и прославленных академиков.

Может быть, власть шутки помогала и помогает французам отстаивать демократизм нравов?

Фонвизин был во Франции в 1778 году — до революции, и больше всего его поразил именно этот демократизм. Он, например, увидел, что знатная маркиза запросто обедала на кухне со своей служанкой. Он рассказывал далее: «Губернатор тамошний, граф Перигор, имеет в театре свою ложу. У двери оной обыкновенно ставился часовой с ружьем, из уважения к его особе. Один раз, когда ложа наполнена была лучшими людьми города, часовой, соскучив стоять на своем месте, отошел от дверей, взял стул и, поставя его рядом со всеми сидящими знатными особами, сел тут же смотреть комедию, держа в руках свое ружье. Подле него сидел майор его полка и кавалер св. Людовика. Удивила меня дерзость солдата и молчание его командира, которого взял я вольность спросить: для чего часовой так к нему присоседился? «C'est qu'il est curieux de voir la comédie» («Ему хочется посмотреть комедию»), — отвечал он с таким видом, что ничего странного тут и не примечает».

Ирония, свойственная народу, если не обуздывала, то, во всяком случае, стесняла чванливых выскочек и грубых самодуров. Нет во французских нравах ни местничества, ни обязательных восторгов, ни угодливого шепота. Над феодалами смеялись авторы старинных фаблио. Мольер ежедневно издевался над знатными посетителями театра. Все помнят роль, сыгранную цирюльником Фигаро, который за несколько лет до революции своими издевками помог третьему сословию осознать всю глубину падения аристократии. Если просмотреть путь французского буржуа, то он усыпан скорее плевками, нежели розами — от «Дочери госпожи Анго» до «Короля Юбю», злейшей сатиры Жарри, от песенок Беранже до тех куплетистов, которые ежевечерне в Париже высмеивают худосочных «нуворишей» последнего призыва, от рисунков Домье до заборов, где можно найти, среди сентиментальных признаний, карикатуру на местного короля гусиных паштетов.

Французского рабочего можно посадить в тюрьму, можно его убить, унизить его нельзя: гордость в нем

воспитана поколениями. Конечно, у лионского короля шелка много реальной власти, но никому не придет в голову заинтересоваться, что думает этот король о новинках французской литературы, как мало кого занимает, что понравилось или не понравилось на очередной выставке господину министру изящных искусств.

Слово «памфлет» английского происхождения, но оно быстро обжилось во Франции. Революцию 1789 года подготовляли памфлеты, она их вдохновляла, и если газеты революционных лет удивляют однообразием и скудностью поэзии, то они полны ярких памфлетов. В эпоху Реставрации памфлеты Курье придавали республиканцам бодрости.

Одним из самых замечательных памфлетистов Франции был Жюль Валлес. Его романы мне кажутся полными случайностей и провалов: он и в них хотел не изображать, а воевать. Он нашел себя в коротких памфлетах в газете «Крик народа», которую он издавал при Коммуне и возобновил в 1883 году, вернувшись из изгнания. Валлес знал действенную силу слова; его фразы коротки и метки. (Писателя часто спрашивают, у кого из старших он почерпнул больше всего, и на такие вопросы трудно бывает ответить — у каждого много учителей. Но, касаясь одной стороны моей литературной работы, а именно газетных памфлетов, я могу прямо сказать, что многому научился у Валлеса.) Возобновляя «Крик народа», Валлес заканчивал первую статью словами: «Я жду насмешников и возмущенных. Мне кажется, что, если они ответят на мой призыв, я больше сделаю для чести республики, для спасения трудящихся, чем если бы я застрелил десять генералов-версальцев. Тот, кто расскажет жизнь Галифе, убьет его вернее, чем пуля коммунара». Он обличал правительство: «Они хотят ограждать уличный порядок для того, чтобы скрыть беспорядок в их мозгах, в их казне. Опереженные новыми идеями, обвиняемые в обмане, уличенные в краже, воры, взяточники, они шумят, чтобы перекричать правду. Это они анархисты, это они смутьяны, это они дураки или злодеи! Безмозглые или жулики? Разумеется, жулики». Я редко читал столь уничтожающие строки, как памфлет Валлеса, посвященный Дюма-сыну. Валлеса поддерживала в самые страшные для него дни любовь к народу. Отвечая ученикам Прудона, пытавшимся напа-

дать на коммунаров, Валлес писал: «Будем всегда с народом — под огнем и перед смертью, даже если он наносит раны нашим идеям, даже если он нам навязывает свои ошибки или, как говорят враги, свои преступления».

Имя Валлеса связано с памятью о былых бурях Франции. Салтыков-Щедрин говорил, что через жизнь французского рабочего проходит «от времени до времени... революция». Порой в книгах современных писателей, в театрах Парижа, на выставках чувствуешь духоту — как будто воздух застоялся.

Я долго жил во Франции, наблюдал ее социальную и политическую жизнь, писал о ней. Я понимаю трудности, даже трагизм ее сегодняшнего дня, и никакие патетические фразы не могут скрыть от меня ужасного зрелища, когда стране Конвента хотят навязать чужой путь во имя возрождения ее национального величия. Но мне хочется сейчас взглянуть подальше.

В 1854 году Флобер писал: «Вот уже двести лет, как французскую литературу не проветривали, ее окна на природу закрыты... Лак, только лак, а под ним варварство в белых перчатках... Розовая помада, которая пахнет сальным огарком. Мы очень низко пали, и печально заниматься литературой в XIX веке».

Флобер писал это в скверное время: Наполеон III, захватив власть, открыл эру полицейского режима, военных авантюр, лицемерия. Легко понять отчаяние Флобера. Но, читая теперь его приговор, мы невольно усмехаемся. Он говорил, что «двести лет французскую литературу не проветривали». А «Кандид»? А «Исповедь» Руссо? А «Утраченные иллюзии»? А «Красное и черное»? А Гюго?

Я читал много американских статей, где моралисты пытались объяснить и разгром Франции в 1940 году, и ее политическую неустойчивость в послевоенные годы «вырождением» народа. Один из таких моралистов доказывал, что вот уже сто лет, как французы не живут, но только наслаждаются мелочами жизни, и поэтому, в далеком прошлом храбрые, стали малодушными. По словам этого американца, грядка с душистым горошком или вкусно приготовленное рагу делают людей духовно ничтожными и трусливыми. Не думаю. Душистый горошек и рагу существовали и накануне первой мировой войны, а если тогда не было Жироду и Селина, то был Жид и Реми де Гурмон.

Я видел оборону Вердена; советским читателям, пережившим последнюю войну, незачем объяснять, сколько потребовалось героизма, чтобы отстоять этот город. Если же вспомнить события недавнего прошлого, лето 1940 года, то вряд ли можно, обладая честностью, приписывать поражение Франции недостатку мужества у ее народа. Ключи к разгадке этих событий у социолога, а не у психолога. Пораженчество политиков, растерянность военных руководителей в месяцы «забавной войны», предательство Лаваля, роль, сыгранная Петеном,—все это хорошо известно и никак не относится к пресловутому «вырождению Франции». Я вспоминаю, как обманутая и преданная Франция ринулась на юг, за Луару: люди бросали дома, добро, и это было не от страха перед захватчиками, а от нежелания остаться с ними, от надежды, что нашествие остановят. Последующие годы показали отвагу французского народа, о ней помнят и леса Лимузена, и улицы парижских предместий.

В чем трудности и трагизм Франции последних двадцати лет? Чем объясняются не только политическая неустойчивость и известное ослабление государства, но и окостенение одних, ожесточенность других, равнодушие третьих? Социологу нетрудно ответить на этот вопрос. Антагонизм между различными классами общества обострился. Буржуазия не забыла страха, пережитого ею в годы Народного фронта. Рабочие не забыли своих надежд в годы Сопротивления и своих разочарований после победы, напоминающей поражение. Потеря былого государственного престижа, легкость, с которой правящие круги Франции отрекались от роли хранителей суверенитета республики, порождали чувство национальной неполноценности, охлаждение к гражданским проблемам, приниженность, порой безразличье, порой отчаяние—так раскрывались ворота перед любой исторической авантюрой. Политическая непогода, разумеется, отразилась и на творчестве народа.

Я знаю, что ежегодно во Франции выходят сотни стереотипных романов, авторы которых то ищут экзотики за границей, то увлекаются редкими патологическими случаями, то пытаются перестановкой эпизодов, фраз, слов создать иллюзию новизны. Я знаю, что многие авторы перестали показывать людей, заменив раскрытие человеческих характеров разговорами о се-

бе, рассуждениями об отвлеченных понятиях или болтовней о светских пустяках. Я бывал на выставках, где немало холстов написано в манере того или иного художника предшествующего поколения, где сказывается увлечение абстрактной живописью, несвойственной французам, где, вместо пластической передачи чувств и мыслей, можно увидать импортированный экспрессионизм. Я, однако, не собираюсь из всего этого сделать поспешные выводы. Стоит писателю выпустить в свет уязвимую книгу или проработать несколько лет, ничего не публикуя, как находятся критики, которые оповещают мир: такой-то писатель кончился. При жизни Достоевского и Гюго, Тургенева и Флобера их не раз хоронили. Жизнь человека определяется годами, жизнь народа, его культура — столетиями. Что значит для истории литературы или живописи десять лет?.. Я не стану сейчас говорить ни об английском романе, ни о немецкой поэзии, остановлюсь на Франции. В первую четверть XVIII века во Франции не было написано ни одной поэмы, ни одного лирического стихотворения, которое могло бы войти даже в самую широкую антологию. В истории драматургии конец XVIII и начало XIX века — пустые страницы.

Я отнюдь не хочу сказать, что современная Франция не создала ничего, достойного восхищения. Повторяю — нельзя мерить короткими годами искусство, которое, по разумным словам древних римлян, «длинно». Да и мы пристрастные судьи: многое мешает нам разглядеть страсти дня. Я знаю немало книг современных французских писателей, которые мне кажутся большими и ценными, подлинной разведкой в завтрашний день. Социальные проблемы в этих книгах органически связаны с формальными поисками — ведь для француза нет развода между содержанием и формой ни в повседневной жизни, ни в искусстве. Чуждый метафизике, противопоказанный для абстрактных формул, он видит в пейзаже и образ близкой ему природы, и живописное раскрытие мира. Нужно ли напоминать, что «Семья Тибо» Роже Мартен дю Гара была закончена перед последней войной, что со смерти Матисса и Элюара прошло всего несколько лет? Нужно ли повторять, что живет и работает неутомимый Пикассо, что Арагон недавно опубликовал «Незаконченный роман» и «Страстную неделю», что сложная и противоречивая фигура Сартра не случайно

приковывает к себе внимание читателей, что книги Роже Вайяна — смелые попытки найти новые формы романа?

Из французских рек я больше всего люблю Луару. На ее берегах выросло немало писателей и художников, дорогих мне: Ронсар и Дю Белле, Рабле, Декарт, Клуэ, Фуке, Бальзак. Туристы обычно ездят на Луару, чтобы полюбоваться замками эпохи Возрождения — Шамбор, Шенонсо, Амбуаз, Блуа. Это чудесные дворцы, и хотя их зовут замками, их строили не для обороны, а для мирной жизни. Меня Луара привлекает другим — своим течением, то порывистым, то плавным, островками, появляющимися и пропадающими, старыми деревьями на берегах, которые стоят как часовые, кое-где холмами с голубыми от серы виноградниками, кое-где изумрудными пастбищами с пятнистыми коровами, маленькими городками с извилистыми узкими улицами, с колокольнями, на которых прокричали свои голоса галльские петушки. Луара не судоходна. Она прекрасна, но влюбленные в нее жители Турени или Анжу смотрят на нее с опаской: эта река внезапно разливается, затопляя островки, села и города. В такие дни она кажется морем, и вдруг она снова уходит под землю, лениво отражая башню или ольху. Она сродни Франции, ее истории, ее будущему.

Поэзия Франсуа Вийона

В 1431 году английские захватчики сожгли на костре Жанну д'Арк, как «отступницу и еретичку».

В 1431 году родился Франсуа Вийон, самый французский и самый еретический из всех поэтов Франции.

Ужасное зрелище являла тогда родина Вийона. Горели города. Кони топтали нивы. Было много предательства, много подвигов, много трупов, много побед, но не было ни хлеба, ни спокойствия. К ужасам войны прибавились неурожайные годы, на редкость суровые зимы и, наконец, чума. На обочинах дорог валялись трупы. Банды разбойников бродили по стране. Волки нападали на деревни. Судьи быстро судили, и палачи быстро вешали. На перекрестках росли виселицы, раскачивались тела повешенных.

Из Италии приходили первые голоса Возрождения. Мир, очерненный аскетами средневековья, смутно улыбался, несмотря на голод и холод. Боясь потерять власть над смятенными душами, церковь усердствовала: что ни день, находили новых еретиков, бросали их в подземелья, вешали, жгли.

В угрюмых замках доживали свой век участники последнего крестового похода. Они в сотый раз рассказывали внукам о штурме сирийских городов, о борьбе креста и полумесяца. Молодые над ними тихонько посмеивались. Молодых интересовало, выгонят ли из Франции англичан, справится ли молодой король с восстанием еретиков, которых называли «пражанами», потому что они вдохновлялись примером чешских гуситов; молодых интересовало, на кого собираются напасть «живодеры» — так именовали большие шайки бандитов.

Еще продолжались поэтические турниры. Последние поэты средневековья еще восхваляли рыцарские

добродетели. Бродячие жонглеры еще распевали на ярмарках стихи о милосердии богородицы. Но любители искусств сокрушенно говорили, что наступает варварская эпоха: нет больше ни автора «Романа Розы», ни других нежных певцов былого. Новые церковные здания не могут сравниться с соборами Шартра или Парижской богоматери. Модный художник Фуке изображает святую деву слишком вульгарно. Жизнь грубеет, и красота уходит. Из всего, что написал Франсуа Вийон, который оставался для эстетов своего времени подозрительным и грубоватым острословцем, они признавали только балладу, оплакивавшую прекрасных дам былого, с ее элегическим припевом:

Но где же прошлогодний снег?

Откуда пришел Франсуа Вийон?

В Париже, на улице Сен-Жак, была небольшая церковь святого Бенедикта, расписанная мастерами средневековья. Капелланом одной из часовен этой церкви был некто Гийом Вийон; он усыновил маленького Франсуа, которого мать не могла прокормить. Франсуа Вийон потом писал:

Я беден, беден был я с детства,
Лишь нищеты тяжелый крест
Отцу оставил, как наследство,
Мой дед по имени Орест.

В церкви Франсуа глядел на чертей, которые поджаривали грешников, и на крылатых праведников с глазами новорожденных. Мать клала поклоны святой деве. Вийон смеялся в жизни надо всем: над верой и над знанием, над вельможами и над епископами, смеялся и над самим собой, но всегда с умилением вспоминал мать:

Она печалится о сыне,
И, хоть просторен белый свет,
Нет у меня другой твердыни,
Убежища другого нет.

Для матери он написал молитву и в ней вспомнил фрески церкви святого Бенедикта:

Я — женщина убогая, простая,
И букв не знаю я. Но на стене
Я вижу голубые кущи рая
И грешников на медленном огне,
И слезы лью, и помолиться рада —
Как хорошо в раю, как страшно ада!

Вийону было немногим более двадцати лет, когда он попал в скверную переделку. Ему нравилась женщина, которую звали Катрин де Воссель; у него был соперник, некто Сермуаз; на паперти церкви они подрались. Сермуаз ножом рассек губу Вийону. Тогда Вийон бросил камень в голову обидчика. Сермуаз умер. Цирюльник, который промыл рану Вийона, сообщил о происшедшем полиции, и Вийону пришлось убраться из Парижа.

Он долго бродяжничал. В 1456 году король Карл VII согласился помиловать поэта, направившего ему слезное ходатайство. Вийон вернулся в Париж и написал «Малое завещание». Это шутливое произведение, в котором поэт одаривает различными предметами своих друзей и врагов.

Можно сказать, что с этого времени Вийон стал поэтом. С этого времени он стал также студентом Сорбонны, или, как он говорил, «бедным школяром». Сорбонна привлекала его отнюдь не знаниями. «Школяры» были неподсудны королевскому суду, и это весьма интересовало Вийона, так как он вел далеко не добродетельный образ жизни.

Год спустя мы находим Вийона в кабаке «Бисетр», где собирались преступники. Он водился с Монтиньи, которого позднее приговорили к повешению за убийство, с шулером Гара, с ворами Лупа и Шолляром. Вийон не терял времени, его звали «отцом-кормильцем» — он умел мастерски украсть окорок и бочку вина. Он просил, чтобы в тюрьме Шатле для него оставили самую удобную камеру «трех нар».

Полиция искала виновников: были совершены крупные кражи. Средь белого дня из кельи монаха-августинца воры унесли пятьсот золотых экю. В колleже, где настоятелем был дядюшка Катрин де Воссель, они взломали часовню и забрали шестьсот экю. Одного из участников кражи задержали, и он выдал Вийона. Поэту снова пришлось оставить Париж.

Он уехал в Анже и, видимо, там сошелся с прославленной бандой разбойников. Он написал ряд стихотворений на блатном языке.

Вскоре его арестовали. Он был приговорен к повешению вместе с другими виновными. Ожидая казни, он написал «Эпитафию»:

Нас было пятеро. Мы жить хотели.
И нас повесили. Мы почернели.
Мы жили, как и ты. Нас больше нет.
Не вздумай осуждать — безумны люди.
Мы ничего не возразим в ответ.
Взглянул и помолись, а Бог рассудит.

Попадая в тюрьмы, Вийон неизменно обращался с ходатайством о защите к влиятельным друзьям. Многие именитые люди ценили поэтический дар «бедного школяра». Наиболее верным защитником Вийона был принц Карл Орлеанский, один из крупнейших поэтов своего времени. Прося о помощи, Вийон порой пытался растрогать своих покровителей, а порой издевался над ними. Он был вором, но царедворцем он никогда не был. Пушкин как-то в полемическом азарте, вспомнив «королевского слугу» Клемапа Маро, сказал, что французская поэзия родилась в передней и не пошла дальше гостиной. Поэзия Вийона родилась не в передних, а в притонах и в тюрьмах.

В 1461 году Вийону исполнилось тридцать лет. По приказу епископа Тибо д'Оссиньи его посадили в тюрьму в небольшом городе Мён-сюр-Луар, близ Орлеана. Только что взошедший на престол Людовик XI, приехав в Мён-сюр-Луар, приказал освободить поэта. Вийон торжественно проклял зловредного епископа, а молодому королю пожелал двенадцать сыновей.

Вскоре после освобождения из тюрьмы Вийон, вернувшись в Париж, написал «Большое завещание». Он снова одаривает всех всем, но на этот раз перед нами произведение зрелого мастера: в нем не только стихи на случай и колкие эпиграммы, в нем — философия поэта.

Мы ничего не знаем о конце Франсуа Вийона. Вряд ли он умер своей смертью: не такой у него был нрав, да и времена были не такие. Может быть, он погиб во время одного из разбойных нападений? А может быть, «мастера трогательных обрядов» (так называли тогда палачей) в конце концов все же его повесили: ведь не каждый год объявляется амнистия по случаю коронации...

Мы знаем, что ему нравились многие женщины: и Катрин де Воссель, и толстуха Марго, и курносая Розали, и «любезная перчаточница». Однако его любовные стихи либо полны условных поэтических формул, либо написаны с издевкой. Так, он обращается к Марго со следующим признанием:

Что ветер, снег? Мне хлеб всегда готовый.
Я жулик, а она нашла такого.
Кто лучше? Хороши они вдвоем.
И верьте, рыбка стоит рыболова...

Вспоминая о Катрин, он говорит:

Встречать — встречал, любить — любили.
Из-за нее меня лупили,
Как на реке белье колотят,
Как на гумне снопы молотят...

Трудно себе представить, что он мог умереть, «любви стрелой пронзенный», как он писал, отдавая должное поэтическим традициям.

Жил он всегда в нищете и в голоде; с необычайной живостью описывал он различные яства, обеды и ужины богачей:

Огромные на блюдах рыбы,
Бараний бок на вертеле,
Лепешек горы, масла глыбы,
Чего уж нет на том столе —
Творог, глазунья, и желе,
И крем, и пышки, и свинина,
И лучшие в округе вина.
Он сам кусочка не возьмет,
Он сам вина не разольет —
Не утруждать бы белых рук,
На то есть много резвых слуг.

Он знал, что у богатых не только сила, но и право. Он рассказывает, как к Александру Македонскому привели пойманного пирата. Царь пытался пристыдить грабителя, но тот ответил:

А в чем повинен я? В насилье?
В тяжелом ремесле пирата?
Будь у меня твоя флотилья,
Будь у меня твои палаты,
Забыл бы ты про все улики,
Не звал бы вором и пиратом,
А стал бы я, как ты, Великий,
И, уж конечно, император.

За спиной Вийона стояло средневековье с его юродивыми и мистиками, с танцами смерти и с райскими видениями. Человек, однажды приговоренный к смерти и много раз ее ожидавший, не мог о ней не думать. Перед глазами Вийона вставали не кущи рая, не костры ада, и думал он не о загробной жизни, в которую вряд ли верил, а о конце первой, доподлинной жизни:

Сгниют под каменным крестом
Тела красотки и монаха,
И рыцарей, не знавших страха,
Откормленных с большим трудом
И сливками и пирогом...

Он был первым поэтом Франции, который жил не в небесах, а на земле и который сумел поэтически осмыслить свое существование. Однажды принц Карл Орлеанский устроил в своем замке, в Блуа, поэтический турнир. Такие состязания были любимой забавой просвещенной знати. Карл Орлеанский предложил участникам турнира написать балладу, которая должна была начинаться словами:

От жажды умираю над ручьем...

Для принца это было нелепицей, забавной шуткой. Я читал балладу, написанную им на приведенные слова. Карл Орлеанский был хорошим поэтом, и стихи у него вышли хорошие, в меру умные, в меру смешные — милая, светская забава. Читал я балладу и другого участника турнира, известного в то время поэта Жана Робертэ. Он был знатоком латинской поэзии; и он блеснул своим красноречьем. Вийон, однако, принял всерьез предложенную тему и в свою балладу вложил многое: это — исповедь человека, освобожденного от догмы, да и от веры, его сомнения, его противоречия, его внутренняя сложность:

Мне из людей всего понятней тот,
Кто лебедицу вороном зовет.
Я сомневаюсь в явном, верю чуду.
Нагой, как червь, пышней я всех господ.
Я всеми принят, изгнан отовсюду.

В его стихах, порой лукавых, порой откровенных до грубости, глубокая человечность; это — жизнь без проповедей. Олимп для него был опустевшей горой или привычной рифмой, а слова Священного писания — теми трогательными фресками, глядя на которые умильно вздыхала его старая неграмотная мать. Занимался новый день — светлый и трудный.

Может быть, чересчур прямой, народный характер поэзии Вийона, может быть, и неприглядная биография «бедного школяра» отталкивали от него читателей последующих столетий, пышных и самоуверенных, как новые дворцы, сменившие суровые, темные замки. Современники Расина и Корнеля возмущенно отворачи-

вались от «Большого завещания». Пушкин, видимо основываясь на одном из трактатов XVIII века, писал: «Вильон воспевал в площадных куплетах кабаки и виселицу и почитался первым народным поэтом». Вийону Пушкин противопоставлял Шекспира и Кальдерона. Однако «Большое завещание» было написано за сто лет до рождения Шекспира и за полтораста до рождения Кальдерона. Мы знаем теперь, что Вийон был первым поэтом Возрождения. Однако не только в этом его значение: он остается близким, понятным нашему времени. Его поэзия оказала огромное влияние на крупных поэтов XIX и XX веков как во Франции, так и далеко за ее пределами.

Позволю себе короткую личную справку. Я переводил стихи Вийона сорок лет назад и недавно вернулся к «Большому завещанию». Многие из моих давних увлечений теперь мне кажутся непонятными, порой смешными. Но стихи Вийона восхищают меня в старости, как они восхищали меня в молодости. Говорят, что для поэта важно выдержать испытание временем. Бесспорно, Вийон его выдержал. Конечно, во французских школах заучивают стихи Буало, а не Вийона; однако французы хорошо знают поэзию «бедного школяра». Пожалуй, еще труднее выдержать испытание теми тремя или четырьмя десятилетиями, которые лежат между утром и вечером человеческой жизни. Говоря о себе, я могу сказать, что Вийон выдержал и это испытание.

Почему он притягивает меня к себе? Почему теперь его читают и перечитывают поэты разных стран, разных поколений? Меньше всего это можно объяснить его пестрой, беспокойной жизнью. Люди XX века, мы перевидали достаточно войн, преступлений и казней, чтобы нас могла удивить биография Вийона. Он потрясает нас, и не только потому, что он большой поэт. Есть немало больших поэтов, которых мы знаем по школьным годам; их имена мы произносим неизменно с уважением, но к их книгам никогда не возвращаемся. Вийон — не памятник, не реликвия, не одна из вех истории. Минутами он мне кажется современником, несмотря на диковинную орфографию старофранцузского языка, несмотря на архаизм баллад и рондо, несмотря на множество злободневных для его времени и непонятных мне намеков.

В двадцатые годы часто приходилось слышать разговоры об отмирании различных, ранее процветавших

форм искусства: станковой живописи, лирической поэзии, романа. Люди, так рассуждавшие, утверждали, что, поскольку индивидуум уступает место коллективу, нет больше места ни лирике, выражающей субъективные переживания поэта, ни романам, посвященным личным судьбам героев, ни картинам, украшавшим дома богатых любителей живописи. По мнению таких людей, наступала эпоха фресок, очерков, эпопей.

Мир будущего в утопических романах неизменно напоминает мир прошлого с иными пропорциями, иным освещением,—очевидно, и у фантазии есть свои границы. Люди, желавшие разгадать роль искусства в новом, едва родившемся мире, может быть сами того не сознавая, поворачивались к далекому прошлому. Некоторый догматизм, всегда отличающий годы становления, сближал людей, упрощавших новое миросозерцание, с теми далекими временами, когда создавались «Песнь о Роланде» или «Слово о полку Игореве», когда бродячие поэты распевали патетические романсеро или нравоучительные фаблио, когда строились готические соборы, эта каменная энциклопедия средневековья. Может быть, догматиков, с которыми мне приходилось иногда спорить, прельщала умонастроенность средних веков? Говоря это, я, конечно, не думаю о религии, я имею в виду стремление средневекового христианства осмыслить и направить любую сторону человеческой деятельности, сузить и организовать мир эмоций, отвергая как ересь, а то и как колдовство не только любое отклонение от канона, но и любое проявление критического мышления.

Время не оправдало прорицаний, о которых шла речь выше; формы искусства, родившиеся в эпоху Возрождения, живы, и никто теперь не говорит об их закате. Разумеется, эти формы эволюционируют, но не отмирают. Роман нашего времени многим отличается от романа XIX века, построенного на истории одного человека или одной семьи. В современном романе больше героев, судьбы их переплетаются, писатель часто переносит читателя из одного города в другой, порой даже в другую страну, композиция повествования напоминает сменяющиеся на экране кадры с чередованием крупных планов и массовых сцен. Мы видим некоторое оживление стенной живописи, связанное с возросшей ролью общественных зданий (достаточно вспомнить современную живопись Мексики), но люди

по-прежнему любят портреты, пейзажи, натюрморты. Такие произведения, как «150 000 000» Маяковского или «Всеобщая песнь» Пабло Неруды, родились не случайно, их эпичность связана со временем; однако лирика жива, о чем свидетельствуют стихи многих современных поэтов, от Элюара и Тувима до Назыма Хикмета и Заболоцкого.

Ошибка людей, предсказывавших конец некоторых форм искусства, заключалась в неверном понимании взаимоотношений между человеком и обществом. В их представлении поход против индивидуализма должен был привести к исчезновению индивидуальности. Между тем новое общество немыслимо без всестороннего и полного расцвета человека с его сложным миром тончайших чувствований.

Поэзия Вийона — первое изумительное проявление человека, который мыслит, страдает, любит, негодует, издевается. В ней уже слышна и та ирония, которая прельщала романтиков, и соединение поэтической приподнятости с прозаизмами, столь близкое современным поэтам — от Рембо до Маяковского.

С понятием Возрождения у нас связаны представления о радости, о живительном смехе Рабле, о щебете, свисте, соловьиных трелях глухого Ронсара, который наполнил мир звучанием. Неужто, могут спросить, тюрьмы и виселицы, притоны и кладбища, паутина душевных противоречий, все, что вдохновляло Вийона,— тоже поэзия Возрождения? А между тем Вийон не только открыл новую эру в поэзии, он предопределил ее развитие. Художник не может в солнечное утро написать дерево без того, чтобы не передать тени, падающей от дерева. Освободившись от условностей средневековья, познав всю прелесть критического мышления, человек обрел новую радость и новые страдания. Стихи Вийона порой печальны, потому что нелегкой была жизнь поэта, но чаще печаль эта связана с развитием мысли, с тем грузом, какой почувствовали на своих плечах люди, сбросившие с себя оковы смирения, послушания и слепой веры. Трудно без волнения читать «Спор между Вийоном и его душой»:

— Душа твоя тебя предупредила.
Но кто тебя спасет? Ответь.— Могила.
Когда умру, пожалуй, примирюсь.
— Поторопись.— Ты зря ко мне спешила.
— Я промолчу.— А я, я обойдусь.

Помню, как Маяковский, когда ему бывало не по себе, угрюмо повторял четверостишие Вийона:

Я — Франсуа, чему не рад,
Увы, ждет смерть злодея,
И сколько весит этот зад,
Узнает скоро шея.

Я сказал, что Вийон — самый французский поэт Франции. Его стихи — ключ ко многим душевным тайнам этой страны.

Смеюсь сквозь слезы и тружусь, играя.
Куда бы ни пошел, везде мой дом,
Чужбина мне — страна моя родная.
Я знаю все, я ничего не знаю...

Часто вспоминал я эти строки, и читая современных поэтов Франции, и беседуя с парижскими рабочими, и глядя на поля близ Луары, то широкой, то обмелевшей, на поля необозримые и вместе с тем сжатые, может быть, деревьями, а может быть, невидимым присутствием людей, поля, в одно и то же время светлые и удивительно печальные. Французы улыбаются порой, когда им совсем не весело, они становятся грустными в минуты большой радости.

Вийон в своей «Балладе истин наизнанку» не только предвосхитил и печальных шутников галантного века, и «проклятых поэтов» прошлого столетия, в его стихах то сочетание скепсиса и восхищения, которое можно увидеть на каждой странице французской книги, в каждом словце старого парижского эпикурейца, как и в стыдливой усмешке подростка из деревушки Турени или Анжу. Стихи Вийона помогают глубже понять Францию, и за это, как за многое другое, я их любил и люблю.

Отрывки из «Большого завещания» и баллады Франсуа Вийона

БАЛЛАДА ПОЭТИЧЕСКОГО СОСТЯЗАНИЯ В БЛУА

От жажды умираю над ручьем.
Смеюсь сквозь слезы и тружусь, играя.
Куда бы ни пошел, везде мой дом,
Чужбина мне — страна моя родная.
Я знаю все, я ничего не знаю.
Мне из людей всего понятней тот,
Кто лебедицу вороном зовет.
Я сомневаюсь в явном, верю чуду.
Нагой, как червь, пышней я всех господ.
Я всеми принят, изгнан отовсюду.

Я скуп и расточителен во всем.
Я жду и ничего не ожидаю.
Я нищ, и я кичусь своим добром.
Трещит мороз — я вижу розы мая.
Долина слез мне радостнее рая.
Зажгут костер — и дрожь меня берет,
Мне сердце отогреет только лед.
Запомню шутку я и вдруг забуду,
Кому презренье, а кому почет.
Я всеми принят, изгнан отовсюду.

Не вижу я, кто бродит под окном,
Но звезды в небе ясно различаю.
Я ночью бодр, а сплю я только днем.
Я по земле с опаскою ступаю,
Не вехам, а туману доверяю.
Глухой меня услышит и поймет.
Я знаю, что полыни горше мед.
Но как понять, где правда, где причуда?
А сколько истин? Потерял им счет.

Я всеми принят, изгнан отовсюду.
Не знаю, что длиннее — час иль год,
Ручей иль море переходят вброд?
Из рая я уйду, в аду побуду.
Отчаянье мне веру придает.
Я всеми принят, изгнан отовсюду.

ИЗ «БОЛЬШОГО ЗАВЕЩАНИЯ»

Я знаю, что вельможа и бродяга,
Святой отец и пьяница поэт,
Безумец и мудрец, познавший благо
И вечной истины спокойный свет,
И щеголь, что как кукла разодет,
И дамы — нет красивее, поверьте,
Будь в ценных жемчугах они иль нет,
Никто из них не скроется от смерти.

Будь то Парис иль нежная Елена,
Но каждый, как положено, умрет.
Дыханье ослабеет, вспухнут вены,
И желчь, разлившись, к сердцу потечет,
И выступит невыносимый пот.
Жена уйдет, и брат родимый бросит,
Никто не выручит, никто не отведет
Косы, которая, не глядя, косит.

Скосила — и лежат белее мела,
Нос длинный заострился, как игла,
Распухла шея, и размякло тело.
Красавица, нежна, чиста, светла,
Ты в холе и довольстве век жила,
Скажи, таков ли твой ужасный жребий —
Кормить собой червей, истлеть дотла?
— Да, иль живой уйти, растаять в небе.

БАЛЛАДА И МОЛИТВА

Ты много потрудился, Ной,
Лозу нас научил сажать,
При сыновьях лежал хмельной.
А Лот, отведав кружек пять,

Не мог понять, где дочь, где мать.
В раю вам скучно без угара,
Так надо вам похлопотать
За душу стряпчего Котара.

Он пил, и редко по одной,
Ведь этот стряпчий вам под стать,
Он в холод пил, и пил он в зной,
Он пил, чтоб лечь, он пил, чтоб встать,
То в яму скок, то под кровать.
О, только вы ему под пару,
Словечко надо вам сказать
За душу стряпчего Котара.

Вот он стоит передо мной,
И синяков не сосчитать,
У вас за голубой стеной
Небось вода и тишь да гладь,
Так надо стряпчего позвать,
Он вам поддаст немного жара,
Уж постарайтесь постоять
За душу стряпчего Котара.

Его на небо надо взять,
И там, по памяти по старой,
С ним вместе бочку опростать
За душу стряпчего Котара.

ИЗ ЖАЛОБ ПРЕКРАСНОЙ ОРУЖЕЙНИЦЫ

Где крепкие, тугие груди?
Где плеч атлас? Где губ бальзам?
Соседи и чужие люди
За мной бежали по пятам,
Меня искали по следам.
Где глаз манящих поволока?
Где тело, чтимое как храм,
Куда приходят издалёка?

Гляжу в тоске — на что похожа?
Как шило нос, беззубый рот,
Растрескалась, повисла кожа,
Свисают груди на живот.

Взгляд слезной мутью отдает,
Вот клок волос растет из уха.
Самой смешно — смерть у ворот,
А ты все с зеркалом, старуха.

На корточках усевшись, дуры,
Старухи все, в вечерний час
Мы раскудахчемся, как куры,
Одни, никто не видит нас,
Все хвастаем, в который раз,
Когда, кого и как прельстила.
А огонек давно погас —
До ночи масла не хватило.

БАЛЛАДА ПРЕКРАСНОЙ ОРУЖЕЙНИЦЫ ДЕВУШКАМ ЛЕГКОГО ПОВЕДЕНИЯ

Швея Мари, в твои года
Я тоже обольщала всех.
Куда старухе? Никуда.
А у тебя такой успех.
Тащи ты и хрыча и шкета,
Тащи блондина и брюнета,
Тащи и этого и тех.
Ведь быстро песенка допета,
Ты будешь как пустой орех,
Как эта стертая монета.

Колбасница, ты хоть куда,
Колбасный цех, сапожный цех —
Беги туда, беги сюда,
Чтоб сразу всех и без помех!
Но не зевай, покуда лето,
Никем старуха не согрета,
Ни ласки ей и ни утех,
Она лежит одна, отпета,
Как без вина прокисший мех,
Как эта стертая монета.

Ты, булочница, молода,
Ты говоришь — тебе не спех,
А прозеваешь — и тогда
Уж ни прорух, и ни прорех,
И ни подарков, ни букета,

Ни ночи жаркой, ни рассвета,
Ни поцелуев, ни потех,
И ни привета, ни ответа,
А позовешь — так смех и грех,
Как эта стертая монета.

Девчонки, мне теперь не смех,
Старуха даром разодета,
Она как прошлогодний снег,
Как эта стертая монета.

БАЛЛАДА, В КОТОРОЙ ВИЙОН ПРОСИТ У ВСЕХ ПОЩАДЫ

У солдата в медной каске,
У монаха и у вора,
У бродячего танцора,
Что от Троицы до Пасхи
Всем показывает пляски,
У лихого горлодера,
Что рассказывает сказки,
У любой бесстыжей маски
Шутовского маскарада —
Я у всех прошу пощады.

У девиц, что без опаски,
Без оттяжки, без зазора
Под мостом иль у забора
Потупляют сразу глазки,
Раздают прохожим ласки,
У любого живодера,
Что свежует по указке, —
Я у всех прошу пощады.

Но доносчиков не надо,
Не у них прошу пощады.
Их проучат очень скоро —
Без другого разговора
Для показки, для острастки,
Топором, чтоб знали, гады,
Чтобы люди были рады,
Топором и без огласки.
Я у всех прошу пощады.

ИЗ «БОЛЬШОГО ЗАВЕЩАНИЯ»

Я душу смутную мою,
Мою тоску, мою тревогу
По завещанию даю
Отныне и навеки Богу
И призываю на подмогу
Всех ангелов — они придут,
Сквозь облака найдут дорогу
И душу Богу отнесут.

Засим земле, что наша мать,
Что нас кормила и терпела,
Прошу навеки передать
Мое измученное тело,
Оно не слишком раздобрело,
В нем черви жира не найдут,
Но так судьба нам всем велела,
И в землю все с земли придут.

ПОСЛАНИЕ К ДРУЗЬЯМ

Ответьте горю моему,
Моей тоске, моей тревоге.
Взгляните: я не на дому,
Не в кабаке, не на дороге
И не в гостях, я здесь — в остроге.
Ответьте, баловни побед,
Танцор, искусник и поэт,
Ловкач лихой, фигляр хваленый,
Нарядных дам блестящий цвет,
Оставите ль вы здесь Вийона?

Не спрашивайте почему,
К нему не будьте слишком строги,
Сума кому, тюрьма кому,
Кому роскошные чертоги.
Он здесь валяется, убогий,
Постится, будто дал обет,
Не бок бараний на обед,
Одна вода да хлеб соленый,
И сена на подстилку нет,
Оставите ль вы здесь Вийона?

Скорей сюда, в его тюрьму!
Он умоляет о подмоге,
Вы не подвластны никому,
Вы господа себе и боги.
Смотрите — вытянул он ноги,
В лохмотья жалкие одет.
Умрет — вздохнете вы в ответ
И вспомните про время оно,
Но здесь, средь нищеты и бед,
Оставите ль вы здесь Вийона?

Живей, друзья минувших лет!
Пусть свиньи вам дадут совет.
Ведь, слыша поросенка стоны,
Они за ним бегут вослед.
Оставите ль вы здесь Вийона?

БАЛЛАДА ИСТИН НАИЗНАНКУ

Мы вкус находим только в сене
И отдыхаем средь забот,
Смеемся мы лишь от мучений,
И цену деньгам знает мот.
Кто любит солнце? Только крот.
Лишь праведник глядит лукаво,
Красоткам нравится урод,
И лишь влюбленный мыслит здраво.

Лентяй один не знает лени,
На помощь только враг придет,
И постоянство лишь в измене.
Кто крепко спит, тот стережет,
Дурак нам истину несет,
Труды для нас — одна забава,
Всего на свете горше мед,
И лишь влюбленный мыслит здраво.

Коль трезв, так море по колени,
Хромой скорее всех дойдет,
Фома не ведает сомнений,
Весна за летом настает,
И руки обжигает лед.
О мудреце дурная слава,
Мы море переходим вброд,
И лишь влюбленный мыслит здраво.

Вот истины наоборот:
Лишь подлый душу бережет,
Глупец один рассудит право,
И только шут себя блюдет,
Осел достойней всех поет,
И лишь влюбленный мыслит здраво.

СПОР МЕЖДУ ВИЙОНОМ И ЕГО ДУШОЮ

— Кто это? — Я. — Не понимаю, кто ты?
— Твоя душа. Я не могла стерпеть.
Подумай над собою. — Неохота.
— Взгляни — подобно псу, — где хлеб, где плеть,
Не можешь ты ни жить, ни умереть.
— А отчего? — Тебя безумье охватило.
— Что хочешь ты? — Найди былые силы.
Опомнись, изменись. — Я изменюсь.
— Когда? — Когда-нибудь. — Коль так,
мой милый,
Я промолчу. — А я, я обойдусь.

— Тебе уж тридцать лет. — Мне не до счета.
— А что ты сделал? Будь умнее впредь.
Познай! — Познал я все, и оттого-то
Я ничего не знаю. Ты заметь,
Что нелегко отпетому запеть.
— Душа твоя тебя предупредила.
Но кто тебя спасет? Ответь. — Могила.
Когда умру, пожалуй, примирюсь.
— Поторопись. — Ты зря ко мне спешила.
— Я промолчу. — А я, я обойдусь.

— Мне страшно за тебя. — Оставь свои
заботы.
— Ты — господин себе. — Куда себя мне деть?
— Вся жизнь — твоя. — Ни четверти, ни сотой.
— Ты в силах изменить. — Есть воск и медь.
— Взлететь ты можешь. — Нет, могу истлеть.
— Ты лучше, чем ты есть. — Оставь кадило.
— Взгляни на небеса. — Зачем? Я отвернусь.
— Ученье есть. — Но ты не научила.
— Я промолчу. — А я, я обойдусь.

— Ты хочешь жить? — Не знаю. Это было.
— Опомнись! — Я не жду, не помню,
не боюсь.
— Ты можешь все. — Мне все давно постыло.
— Я промолчу. — А я, я обойдусь.

РОНДО

Того ты упокой навек,
Кому послал ты столько бед,
Кто супа не имел в обед,
Охапки сена на ночлег,
Как репа гол, разут, раздет —
Того ты упокой навек!

Уж кто его не бил, не сек?
Судьба дала по шее, нет,
Еще дает — так тридцать лет.
Кто жил похуже всех калек —
Того ты упокой навек!

ЭПИТАФИЯ, НАПИСАННАЯ ВИЙОНОМ ДЛЯ НЕГО И ЕГО ТОВАРИЩЕЙ В ОЖИДАНИИ ВИСЕЛИЦЫ

Ты жив, прохожий. Погляди на нас.
Тебя мы ждем не первую неделю.
Гляди — мы выставлены напоказ.
Нас было пятеро. Мы жить хотели.
И нас повесили. Мы почернели.
Мы жили, как и ты. Нас больше нет.
Не вздумай осуждать — безумны люди.
Мы ничего не возразим в ответ.
Взглянул и помолись, а Бог рассудит.
Дожди нас били, ветер тряс и тряс,
Нас солнце жгло, белили нас метели.
Летали вороны — у нас нет глаз.
Мы не посмотрим. Мы бы посмотрели.
Ты посмотри — от глаз остались щели.
Развеет ветер нас. Исчезнет след.
Ты осторожней нас живи. Пусть будет
Твой путь другим. Но помни наш совет:
Взглянул и помолись, а Бог рассудит.

Господь простит — мы знали много бед.
А ты запомни — слишком много судей.
Ты можешь жить — перед тобою свет,
Взглянул и помолись, а Бог рассудит.

БАЛЛАДА ПРИМЕТ

Я знаю, кто по-щегольски одет,
Я знаю, весел кто и кто не в духе,
Я знаю тьму кромешную и свет,
Я знаю — у монаха крест на брюхе,
Я знаю, как трезвонят завирухи,
Я знаю, врут они, в трубу трубя,
Я знаю, свахи кто, кто повитухи,
Я знаю все, но только не себя.

Я знаю летопись далеких лет,
Я знаю, сколько крох в сухой краюхе,
Я знаю, что у принца на обед,
Я знаю — богачи в тепле и в сухе,
Я знаю, что они бывают глухи,
Я знаю — нет им дела до тебя,
Я знаю все затрещины, все плюхи,
Я знаю все, но только не себя.

Я знаю, кто работает, кто нет,
Я знаю, как румянятся старухи,
Я знаю много всяческих примет,
Я знаю, как смеются потаскухи,
Я знаю — проведут тебя простухи,
Я знаю — пропадешь с такой, любя,
Я знаю — пропадают с голодухи,
Я знаю все, но только не себя.

Я знаю, как на мед садятся мухи,
Я знаю смерть, что рыщет, все губя,
Я знаю книги, истины и слухи,
Я знаю все, но только не себя.

Старая французская песня

В Вене много магазинов музыкальных инструментов. В Париже чуть ли не на каждой улице торгуют красками и кистями. Выставок живописи в Париже больше, чем концертов. Говорят, что каждый народ полнее всего выражает себя в том искусстве, которое наиболее отвечает его душевному складу, и что французам скорее свойственно зрительное восприятие мира, а не музыкальное. Говорят также, что когда французы начинают петь хором, получается часто нескладно. Все это, может быть, и правильно, однако французы любят петь, и песни проходят через всю их жизнь.

Есть у французов даже поговорка: «Во Франции все кончается песнями» — она, видимо, должна успокаивать и безнадежно влюбленных, и неисправимых консерваторов. Разумеется, и во Франции далеко не все кончается песнями. Вернее сказать, что многое начинается с песен. Девушка обычно поет о любви до замужества, а «Марсельеза» родилась накануне решающих битв революции.

На парижских улицах можно увидеть бродячих певцов: даже в холодный зимний день вокруг них толпятся прохожие и подхватывают припев. Что же поют эти безголосые певцы? Мелодия несложна, и мелодия повторяется, а слова — это рифмованные истории, печальные или шутливые. Существует особый жанр исполнения таких песенок; их исполнители — нечто среднее между певцами и куплетистами, между эстрадными актерами и менестрелями.

Конечно, песенки мюзик-холлов или кинокартин нельзя назвать народными, хотя некоторые из них облетают Францию, их поют на ярмарках, на свадьбах, под платанами и под каштанами. Среди совре-

менных песенок имеются и милые романсы, и пошлые куплеты; но есть между плохими и хорошими нечто общее — у них те же истоки.

Ив Монтан поет печальную песенку:

Когда на войну уходит солдат,
Победу сулят и розы дарят,
А если солдат приходит назад,
«Ему повезло»,— о нем говорят.

Несколько веков назад на севере Франции пели:

Уходит солдат на войну,
В тоске обнимает жену,
Соседи кругом говорят:
Он скоро вернется назад,
Вернется к любимой жене,
Прискачет на быстром коне,
Он будет одет в серебро,
На шляпе победы перо.

Когда через много годов,
Без хлеба, без песен, без слов,
Солдат возвратится с войны,
Своей не найдет он жены,
Он будет в лохмотья одет,
Его не узнает сосед.
Река не помчится назад,
С войны не вернется солдат.

Дело, конечно, не в подражании, а в живучести не только чувств, но манеры выражения, формы, интонаций.

От старой русской песни путь шел к Кольцову и к Некрасову; склад и душу народной песни можно найти в стихах Есенина и Твардовского. К отдаленным временам следует отнести рождение испанского «романсеро», который предопределил многое в дальнейшем развитии испанской поэзии, от Гонгоры до наших современников Гарсиа Лорки и Рафаэля Альберти.

Обычно под понятием «народной поэзии» подразумевают сочинения неизвестных авторов, которые люди пели или напевали, сокращали, изменяли. Для многих фольклористов народное творчество прежде всего анонимно. Однако такое определение условно. Мы не знаем имени поэта, сложившего песню о Жане Рено, но разве нельзя отнести к народному творчеству песни блузников 1848 года, хотя нам известно, что они написаны Дюпоном, или «Марсельезу», которую сложил Руже де Лиль? Два русских этнографа написали две

русских песни — «Славное море, священный Байкал» и «Из-за острова на стрежень». Никто не помнит имен Давыдова и Садовникова, а песни их живы. Во время первой мировой войны во Франции я не раз слышал горькую солдатскую песенку:

Ночь черна в окопах,
Счастье не забрезжит,
А в тылу далеком
Жизнь идет, как прежде.

Автор этой песни Вайян-Кутюрье.

Кто не слыхал в Париже любовной песенки о поре, когда поспевают вишни:

Когда пора настанет вишен
И дрозд-насмешник засвистит,
Уж если ты любви боишься,
Скорей от девушек беги...

Но мало кто знает историю этой песни. Ее написал рабочий Жан-Батист Клеман, член Парижской коммуны. Одной из последних баррикад была баррикада на Монмартре, у Фонтен-де-Руа. Там сражался Клеман, а девушка, которую звали Луизой, перевязывала раненых. Она погибла, и ее памяти Клеман посвятил песенку, написанную им еще в 1866 году, о вишнях, о насмешливом дрозде, о любви.

До сих пор в Чили имеются народные поэты, они поют свои поэмы на праздниках, заходят в харчевни, в дома. В Чили поэзию делят на «ученую» и «народную».

У народных песен были свои авторы: песню сочинял один человек, как один человек писал балладу или сонет. Но баллады и сонеты входили в книги, книги стояли на полках, иногда переиздавались, иногда становились школьными пособиями. А песни менялись — их исправляло время.

«Ученая» французская поэзия была многоликой, формы быстро снашивались, на смену героическим или дидактическим поэмам средневековья в XV веке пришли баллады, рондо, ле; в XVI и XVII веках — сонеты, оды; в XVIII — пасторали и рифмованные философские размышления. На смену пылким и туманным романтикам пришли чересчур трезвые парнасцы. Их сменили «проклятые поэты» — Бодлер, Рембо, Верлен. Классические размеры и строгие рифмы уступили

место свободному стиху, ассонансам. Так было в поэзии «ученой». Что касается «народной», то, несколько обновляя сюжеты и словарь, она, в общем, оставалась верной традиционным формам.

Темы народной поэзии разных стран сходны: повсюду люди пели о страданиях любви, о войне, которая несет горе, о тяжести труда земледельца, каменщика, ткача, о притягательной силе свободы. Можно просмотреть сборники народных песен Италии и Швеции, Украины и Бразилии, ни в одном не найдешь песен, которые прославляли бы богатство немилого, правоту судьи, благородство палача.

Почему одни и те же темы, одни и те же образы можно найти в поэзии различных народов? О солдате, вернувшемся с войны, которого жена не узнает, пели в Бретани и в Андалузии. Может быть, песня перелетела через Пиренеи: у песни ведь крепкие крылья. А может быть, то же горе рождало те же песни: все народы знали, что такое долгие войны. В поэзии Индии и России, Норвегии и Греции влюбленный мечтает стать то соловьем, который поет для возлюбленной, то ручейком возле ее дома, то лентой в ее косе. Может быть, чужая песня соблазнила своей красотой неизвестного автора? Вернее предположить, что мечты всех влюбленных, где бы и когда бы они ни жили, имеют между собой много общего.

Французские песни отзывались на бури, потрясавшие Францию. Многие из этих бурь давно забыты, а песни живут. Кого теперь волнует боевая слава английского герцога Джона Черчилля-Марльборуга? Он командовал нидерландской армией, которая разбила французов. Во французской песне герцог Марльборуг стал Мальбруком, и эту песню знают все дети Франции:

Мальбрук в поход собрался,
Мальбрук в поход собрался,
Мальбрук и сам не знает,
Когда вернется он.

. . . .

Мальбрука хоронили
Четыре офицера,
Один нес тяжкий панцирь,
Другой нес пышный щит,
За ними следом третий
Нес шпагу золотую.
За ними шел четвертый
И ничего не нес.

. . . .

Мальбрукову победу
Все шумно прославляли,
Молебен отслужили,
А после спать пошли.
Поплакав о Мальбруке,
Одни легли на ложе
С супругами своими,
Другие без супруг.
Отпраздновав победу,
Пошли на боковую,
А что за этим было —
О том я не скажу.

Все французские школьники зубрят, что в VII веке при династии Меровингов был мудрый король Дагобер, но гораздо сильнее их увлекает старая песенка:

Король Дагобер
На войну идет,
Он штаны надел
Задом наперед.

Героические песни порой превращались в шутливые. Капитан Ля Палисс был убит в битве при Павии. Его солдаты сложили песню, прославляя отвагу своего капитана:

Он за час до смерти жил,
Ля Палисс отважный.

Потомкам эти строки показались смешными; они сочинили другую песенку, которая обошла всю Францию. Никто не вспоминал о храбрости капитана. Ля Палисс стал олицетворением ходячей морали, общих мест, трюизмов:

В пятницу он опочил,
Скажем точно, без просчета:
Он на день бы дольше жил,
Если б дожил до субботы.

Одна из самых старых песен Франции, дошедших до нас, «Пернетта», родилась в XV веке; ее пели друзья Франсуа Вийона в кабаках и в тюрьмах.

Вийон, наверно, любил «Пернетту». Он был первым французским поэтом Возрождения, духовно чрезвычайно сложным, поэтом трагических противоречий. Вместе с тем «бедный школяр» Сорбонны был тесно связан с жизнью народа. В своих балладах он порой ссылался на греческих богов и на философов

древности, но его сердце и его словарь были сродни сердцу и словарю неизвестного нам автора «Пернетты». Разрыв между поэзией «ученой» и «народной» обозначился сто лет спустя. Сонеты Ронсара и песня о Рено, который вернулся с войны, написаны в одно время, но они нам кажутся выражением двух различных эпох, а может быть, и двух различных миров. Начиная с XVI века народная поэзия порой радовала «ученых» поэтов Франции, но не она определяла их пути.

Песни, переведенные мною, относятся к XV—XVIII векам. Конечно, можно найти чудесные образцы народной поэзии и в последующее время, все же они мне кажутся слабее: поэтическая эссенция в них разбавлена водой литературного красноречия. «Ученая» поэзия влияла на «народную» не лучшими своими произведениями, а наиболее ходкими. В народных песнях XIX века много сентиментализма, условности, словесной франтоватости.

Поэты XVIII века любили пасторали, им казалось, что они описывают безмятежную жизнь народа. Аристократов привлекал вымышленный рай, заселенный воображаемыми землепашцами и пастухами. Эти землепашцы и пастухи, однако, жили отнюдь не идиллически, и в своих песнях они больше говорили о своей тяжелой участи, нежели о благодатной тишине сельского вечера.

Народные песни Франции далеки от буколики, в них много трагизма: нужда, войны, разлука, тяжелый труд. Может быть, именно потому, что в жизни народа было много несносного и немилого, люди часто пели шутливые, задорные песенки; такова черта французского характера—французы говорят, что смешное убивает.

Сто лет назад в некоторых литературных кругах увлекались народным искусством, считая его наивным, ребячливым. Старые песни ценились за неуклюжесть строки, за неожиданность эпитета, за шаткость рифм.

В то время как «ученая» поэзия придерживалась строгих канонов французского силлабического стихосложения и точных рифм, народная поэзия не знала регламента. Часто в строке не хватает слога, цезура не на месте. Полные, по большей части глагольные, рифмы сменяются весьма далекими ассонансами («Renaud» и «tresors» или «ami» и «mourir»). Однако не

к таким ли вольностям пришла «ученая» поэзия в начале XX века? Что касается содержания, то народная поэзия отнюдь не отличается наивностью. Вот песня «Гора», она посвящена сложностям любви. Между любящими — крутая гора.

Если кто-нибудь сроет гору крутую,
Мы камни притащим, построим другую.

Мне эта песня по глубине напоминает некоторые стихи Тютчева, Бодлера, Блока, Элюара.

В течение многих веков придворные поэты прославляли военные победы. Народная поэзия вдохновлялась иным: ненавистью к войне.

Прощай, трубач с трубою медной,
Прощай, бездушный генерал,
Прощайте, слезы и победы,
Чтоб больше вас я не видал!

Солдаты, маршируя по крепостным плацам, пели:

Раз и два, раз и два.
А зачем голова?
Шаг вперед, шаг назад.
Раз солдат — виноват.
Помыкает капрал,
Дует пиво капрал,
А солдату вода,
А солдату беда,
А солдату — шагай,
Прямо в сердце стреляй.
Погоди, помолчи,
Не кричи, не учи,
Наведу я ружье
Прямо в сердце твое!
Раз и два, раз и два,
Вот зачем голова.

В народных песнях сказался непослушливый нрав народа, его любовь к свободе. Все знают песни французской революции — «Марсельезу», «Песню похода», «Карманьолу». Под «Карманьолу» танцевали санкюлоты, повторяя слова припева:

Да здравствует пушек гром!

В 1848 году блузники любили песни, написанные Пьером Дюпоном. Потом, в дни Коммуны, родились песни Потье. В годы последней войны партизаны пели:

Свисти, свисти, товарищ!

Французы часто поют печальные песни весело: человек как будто хочет скрыть тоску не только от других, но и от самого себя. Некоторые озорные песни звучат торжественно и прискорбно, как заупокойные молитвы. Мне думается, что во всем этом много от французского характера, от душевной стыдливости, от почти обязательного сочетания растроганности с иронией.

Пожалей меня, я не искусница,
Нить бежит, за ней не поспеть.
Если трудно мне, если грустно мне,
Если мне не хочется петь,
Я спою веселую песенку,
Ты на песенку эту ответь.

Если радостно, если весело,
Нить бежит, за ней не поспеть,
Я спою печальную песенку.
Ты на песенку эту ответь.

Песни меняются, и песни остаются. Даже громкий голос радиоприемника или телевизора, врывающийся далеко от столиц в тишину длинных зимних вечеров, не может победить в человеке жажду своей песни. Вероятно, есть в песне притягательная сила, которая заставляет человека, народ петь.

День был синий и ветреный,
Подымали корабль волны,
Корабль тот был серебряный,
Паруса — из синего шелка.
Матрос взобрался на мачту.
Прощай, я люблю другого!
А вспомню песню и плачу —
Песня сильнее слова.

Конечно, нельзя жить подделками. Нельзя перенести в современную поэзию ритм и построение старых народных песен. Хотя на всех языках слова «искусственный» и «искусство» близки, бесконечно далеки эти два понятия. Мы не раз видели в разных литературах попытки перенять формы старой народной поэзии и потрясались бесплодьем этих попыток. Бюффон некогда сказал: «Стиль — это человек». Можно добавить, что стилизация — это отсутствие человека, стилизованная поэзия прежде всего безлична и бесчеловечна.

Нельзя теперь написать ни «Песни о Роланде», ни песенки о Пьере, которого любит Пернетта. Наш век вложил в понятье народной поэзии новый смысл; может быть, после многовекового разрыва мы подходим к эпохе, когда исчезнет деление между «ученой» поэзией и «народной».

А старые песни живут. Это не страницы хрестоматии, не архивы музея,—это ключ к сердцу народа, народа, который не вчера родился и не завтра умрет.

Песни XV—XVIII веков

ПО ДОРОГЕ ПО ЛОРРЭНСКОЙ

(XVI век)

По дороге по лоррэнской
Шла я в грубых, в деревенских —
Топ-топ-топ Марго,
В этаких сабо.

Повстречала трех военных
На дороге на лоррэнской —
Топ-топ-топ Марго,
В этаких сабо.

Посмеялись три военных
Над простушкой деревенской —
Топ-топ-топ Марго,
В этаких сабо.

Не такая я простушка,
Не такая я дурнушка —
Топ-топ-топ Марго,
В этаких сабо.

Не сказала им ни слова,
Что я встретила другого,—
Топ-топ-топ Марго,
В этаких сабо.

Шла дорогой, шла тропинкой,
Шла и повстречала принца —
Топ-топ-топ Марго,
В этаких сабо.

Он сказал, что всех я краше,
Он мне дал букет ромашек —
Топ-топ-топ Марго,
В этаких сабо.

Если расцветут ромашки,
Я принцессой стану завтра —
Топ-топ-топ Марго,
В этаких сабо.

Если мой букет завянет,
Ничего со мной не станет —
Топ-топ-топ Марго,
В этаких сабо.

ПЕРНЕТТА

(XV век)

Пернетта слова не скажет,
Она до зари встает,
Тихо сидит над пряжей,
Слезы долгие льет.

Жужжит печальная прялка.
Пернетта молчит и молчит.
Отцу Пернетту жалко,
Пернетте отец говорит:

«Скажи, что с тобою, Пернетта?
Может быть, ты больна,
Может быть, ты, Пернетта,
В кого-нибудь влюблена?»

Отвечает Пернетта тихо:
«Я болезни в себе не найду.
Но бежит за ниткой нитка,
А я все сижу и жду».

«Пернетта, не плачь без причины,
Жениха я тебе найду,
Приведу прекрасного принца,
Барона к тебе приведу».

На дворе уже вечер темный.
Задувает ветер свечу.
«Не хочу я глядеть на барона,
На принца глядеть не хочу.

Я давно полюбила Пьера
И буду верна ему,
Я хочу только друга Пьера,
А его посадили в тюрьму».

«Никогда тебе Пьера не встретить,
Ты скорее забудь про него —
Приказали Пьера повесить,
На рассвете повесят его».

«Пусть тогда нас повесят вместе,
Буду рядом я с ним в петле,
Пусть тогда нас зароют вместе,
Буду рядом я с ним в земле.

Посади на могиле шиповник —
Я об этом прошу тебя,
Пусть прохожий взглянет и вспомнит,
Что я умерла любя».

У ОТЦА ЗЕЛЕНАЯ ЯБЛОНЯ

(XVII век)

У отца зеленая яблоня —
Лети, мое сердце, лети! —
У отца зеленая яблоня,
Золотые на яблоне яблоки,
Только некому потрясти.

Задремали три дочки под яблоней —
Лети, мое сердце, лети! —
Задремали три дочки под яблоней.
Никому я про то не сказала бы,
Никто их не станет будить.

Вскоре младшая вдруг просыпается —
Лети, мое сердце, лети! —
Вскоре младшая вдруг просыпается,
Говорит она: «Ночь уж кончается,
Светает, пора нам идти».

Это только тебе померещилось —
Лети, мое сердце, лети! —
Это только тебе померещилось,
Это только звезда среди вечера,
Звезда нашей тихой любви.

На войне, на войне наши милые —
Лети, мое сердце, лети! —
На войне, на войне наши милые,
И какая беда ни случилась бы,
Не закатится свет любви.

Если милым победа достанется —
Лети, мое сердце, лети! —
Если милым победа достанется,
Никогда, никогда не расстанемся,
Будем наших милых любить.

Проиграют войну или выиграют —
Лети, мое сердце, лети! —
Проиграют войну или выиграют,
Все равно их будем любить.

РЕНО

(XVI век)

Ночь была, и было темно,
Когда вернулся с войны Рено.
Пуля ему пробила живот.
Мать его встретила у ворот.

«Радуйся, сын, своей судьбе —
Жена подарила сына тебе».
«Поздно,— ответил он,— поздно, мать.
Сына мне не дано увидать.

Ты мне постель внизу приготовь,
Не огорчу я мою любовь,
Вздох проглоти, слезы утри,
Спросит она — не говори».
Ночь была, и было темно,
Ночью темной умер Рено.

«Скажи мне, матушка, скажи скорей,
Кто это плачет у наших дверей?»
«Это мальчик упал ничком
И разбил кувшин с молоком».
«Скажи мне, матушка, скажи скорей,
Кто это стучит у наших дверей?»
«Это плотник чинит наш дом,
Он стучит своим молотком».
«Скажи мне, матушка, скажи скорей,
Кто поет это у наших дверей?»
«Это, дочь моя, крестный ход,
Это певчий поет у ворот».
«Завтра крестины, скорей мне ответь,
Какое платье мне лучше надеть?»
«В белом платье идут к венцу,
Серое платье тебе не к лицу,
Выбери черное, вот мой совет,
Черного цвета лучше нет».

Утром к церкви они подошли.
Видит она холмик земли.
«Скажи мне, матушка, правду скажи,
Кто здесь в могиле глубокой лежит?»
«Дочь, не знаю, с чего начать,
Дочь, не в силах я больше скрывать.
Это Рено — он с войны пришел,
Это Рено — он навек ушел».

«Матушка, кольца с руки сними,
Кольца продай и сына корми.
Мне не прожить без Рено и дня.
Земля, раскройся, прими меня!»

Земля разверзлась, мольбе вняла,
Земля разверзлась, ее взяла.

ВОЗВРАЩЕНИЕ МОРЯКА

(XVII век)

Моряк изможденный вернулся с войны,
Глаза его были от горя черны,
Он видел немало далеких краев,
А больше он видел кровавых боев.

«Скажи мне, моряк, из какой ты страны?»
«Хозяйка, я прямо вернулся с войны.
Судьба моряка все война да война.
Налей мне стаканчик сухого вина».

Он выпил стаканчик и новый налил.
Он пел, выпивая, и с песнями пил.
Хозяйка взирает на гостя с тоской,
И слезы она утирает рукой.

«Скажите, красотка, в чем гостя вина?
Неужто вам жалко для гостя вина?»

«Меня ты красоткой, моряк, не зови.
Вина мне не жалко, мне жалко любви.
Был муж у меня, он погиб на войне.
Покойного мужа напомнил ты мне».

«Я слышал, хозяйка, от здешних людей,
Что муж вам оставил двух малых детей.
А время бежит, будто в склянках песок,
Теперь уже третий, я вижу, сынок».

«Сказали мне люди, что муж мой убит,
Что он за чужими морями лежит.
Вина мне не жалко,—что осень—вино,
А счастья мне жалко, ведь счастье одно».

Моряк свой стаканчик поставил на стол,
И молча он вышел, как молча пришел,
Печально пошел он на борт корабля,
И вскоре в тумане исчезла земля.

У ОКНА СИДЕЛА ПРИНЦЕССА

(XVII век)

У окна сидела принцесса-красавица,
Все по ней вздыхали, никто ей не нравился.

Умели вельможи говорить по-разному,
А принцесса умела только отказывать.

Смеялась принцесса над всеми вельможами,
Досталась принцесса бедному сапожнику,

Он шил для принцессы туфельки атласные,
Примеряя туфельку, сказал он ласково:

«Если хочешь, любимая, счастья досыта,
Снега белее будут белые простыни.

Постель будет шире океана широкого,
Постель будет глубже океана глубокого,

С четырьмя углами, и, поздно ли, рано ли,
На каждом углу расцветать будут ландыши.

Мы будем любить, позабывши о времени,
Любить и любить — до светопреставления».

В САДИКЕ МОЕМ ЧЕТЫРЕ ДЕРЕВА

(XVIII век)

В садике моем четыре дерева,
Больше мне сажать отцом не велено.

Первое из них — чинара стройная.
Хочется поцеловать, да боязно.

Дерево второе — это вишенка.
Но девчонки не целуются с мальчишками.

Третье дерево — ольха зеленая.
Но мальчишки не целуются с девчонками.

Дерево четвертое — акация.
Под четвертым будем целоваться мы.

ВРАКИ

(XVII век)

Я видела — лягушка
Дала солдату в зубы,
У зуба на макушке
Росли четыре чуба,
И каждый чуб был выше,
Чем эти вот дома,
И даже выше мыши.

— Не врете ль вы, кума?

Я видела — два волка
Петрушкой торговали,
Кричали втихомолку
И щуку отпевали,
Король влюблен был в щуку,
От щуки без ума,
Он предложил ей руку.

— Не врете ль вы, кума?

Я видела — улитка
Двух кошек обряжала,
В иглу вдевала нитку,
А нитка танцевала.
Баран был очень весел,
И шум и кутерьма,
Их чижик всех повесил.

— Не врете ль вы, кума?

ГОСПОДИН ЛЯ ПАЛИСС

(XVII век)

Кто ни разу не встречал
Господина Ля Палисса,
Тот, конечно, не видал
Господина Ля Палисса,
Но скрывать тут нет причин,
Мы об этом скажем прямо:
Ля Палисс был господин,
И поэтому не дама.

Знал он с самых ранних лет,
Что впадают реки в море,
Что без солнца тени нет
И что счастья нет без горя.
Жизнь была ему ясна,
Говорил он, строг и точен:
«Чтоб проверить вкус вина,
Нужно отхлебнуть глоточек».

Если не было дождя,
Выходил он на прогулку.
Уходил он, уходя,
Булкой называл он булку.
Жизнь прожив холостяком,
Не сумел бы он жениться,
И поэтому в свой дом
Ввел он чинную девицу.

У него был верный друг,
И сказал он сразу другу,
Что, поскольку он — супруг,
У него теперь супруга.
По красе и по уму,
Будь бы он один на свете,
Равных не было б ему
Ни в мечтах, ни на примете.

Был находчив он везде,
Воле Господа послушен,
Плавал только по воде
И не плавал он на суше.
Повидал он много мест,
Ездил дальше, ездил ближе,
Но когда он ездил в Брест,
Он отсутствовал в Париже.

Чтил порядок и закон,
Никаким не верил бредням.
День, когда скончался он,
Был и днем его последним.
В пятницу он опочил,
Скажем точно, без просчета:
Он на день бы дольше жил,
Если б дожил до субботы.

ГОРА

(XVIII век)

Между мной и любимым гора крутая.
Мы в гору идем и печально вздыхаем.

Тяжело подыматься, вниз идти легче.
Над горой облака, на руке колечко.

Мне сказал любимый: «Мы намучились оба,
Дай мне, любимая, немного свободы».

О какой свободе ты вздыхаешь, милый?
За крутой горой я тебя полюбила.

У меня в саду на чинаре ветвистой
До утра поет соловей голосистый.

На своем языке поет соловьином
Про то, как печально на свете любимым.

Если кто-нибудь сроет гору крутую,
Мы камни притащим, построим другую.

Поэзия Иоахима Дю Белле

На полках библиотек стоят книги; они пронумерованы, изучены. В музеях висят картины; из одного века переходишь в другой, меняются манера письма, сюжеты, художественные школы. В одной зале много посетителей, в другой мало. Заглянув в книги прошлого столетия, узнаешь, что пустые залы прежде были наполнены восхищенными знатоками, а те, что теперь привлекают к себе посетителей, пустовали. Есть старые книги, которые снова обретают читателей через многие столетия. Мы читаем, смотрим на живопись или на архитектуру прошлого живыми глазами, одно нас оставляет равнодушным, в другом мы находим нечто близкое нашим мыслям и чувствам.

Просвещенные люди XVII и XVIII веков презрительно усмехались, встречая имя Ронсара: его стихи казались им образцами дикости и безвкусия. Века большой философии и мелкого философствования, века возвышенных страстей, строгого этикета и париков не способствовали развитию поэтической стихии.

Романтики «открыли» Ронсара; и теперь, если спросить француза, любящего поэзию, кого он считает лучшим поэтом своей страны, он, может быть, назовет Гюго, а может быть, и Ронсара.

(Русский ценитель поэзии, если ему поставят подобный вопрос, не колеблясь назовет Пушкина, литературный подвиг которого беспримерен: не прожив и сорока лет, он позволил русской поэзии наверстать потерянные века — он совместил в себе и то, что открыл Франции Ронсар, и то, что дали ей поэты классицизма, и то, что принес ей Гюго.)

Для французов группа поэтов XVI века, назвавшая себя «Плеядой», была началом национальной поэзии, утверждением силы родного языка, торжеством разу-

ма над средневековой схоластикой и лирики над рифмованными наставлениями. Главой «Плеяды» был бесспорно Пьер Ронсар; я не покушаюсь на его славу, не думаю отрицать его первенствующей роли в поэзии французского Возрождения. Его облик мне кажется величественным: именно таких поэтов представляешь себе беседующими с музами, лавровые венки на них не смешны.

Ронсар оставил после себя много книг. С отрочества оглохший, он был необычайно чувствителен к музыке стиха, к ритму. Как многие большие поэты, он не успевал проверять линейкой вдохновение: в его стихах есть строки, оскорбляющие вкус, преувеличения, риторика, но всегда в них голос гения. В любовные сонеты он порой вкладывал свою тревогу за судьбы Франции, а в его песнях, гимнах, одах, посвященных волновавшим его политическим событиям, философским проблемам, литературным спорам, можно найти строки, продиктованные очередным любовным увлечением.

Мир Ронсара был широким, его волновали все бури века. В «Обличении корыстных» он проклинал молодую буржуазию, которая ищет богатства в Индии, в Африке, в Америке, суетится в портах Антверпена и Венеции и которая строит для себя пышные дворцы из мрамора. Он сумел прожить жизнь в сети придворных интриг, среди борьбы фаворитов и религиозных распрей. Ему были, пожалуй, равно противны фанатизм католиков и мещанский ригоризм гугенотов. Однако лучше всего он писал о любви. В одной из од он признается:

Когда сложить я должен славословье,
Превознести сиятельных владык,
Не хочет повернуться мой язык.
Но о любви я говорю с любовью
И для любви всегда найду слова...

Многие события, потрясавшие современников Ронсара, нас оставляют равнодушными. Нам знакомо имя современного английского маршала Монтгомери, но нас мало интересует, что шотландский капитан Монтгомери, служивший при французском дворе, в 1559 году на турнире смертельно ранил короля Генриха II. Люди, любящие французскую поэзию, однако, помнят имена Елены, Кассандры, Марии — женщин, которых Ронсар прославил в стихах. В одном из сонетов он

рассказывает, что вырезал на коре мощной ели имя Елены. Дерево давно истлело, остались стихи, написанные на хрупкой бумаге.

Сорок лет назад я зачитывался Ронсаром и перевел тогда один из его сонетов, обращенных к Елене:

Старухой после медленного дня,
Над пряжей, позабывши о работе,
Вы нараспев стихи мои прочтете;
— Ронсар в дни юности любил меня.

Служанка, голову от сна клоня
И думая лишь о своей заботе,
На миг очнется. Именем моим вспугнете
Вы двух старух у зимнего огня.

Окликнете — ответить не сумею;
Я буду мертвым, под землей истлею.
И, старая, вы скажете, грустя:

— Зачем его любовь я отвергала?
Вот роза расцветает, час спустя
Ее не будет — доцвела, опала.

Радость жизни, которую вернуло Франции Возрождение, была связана с мыслями о быстротечности всего, с легкой печалью, свойственной искусству Древней Греции. Однако по своему душевному складу Ронсар был поэтом полудня, лета, душевного веселья.

Моим любимым поэтом французского Возрождения я, однако, назову не блистательного Ронсара, а его близкого друга Иоахима Дю Белле. Они вместе возглавляли новую школу, которую назвали «Плеядой». Величье Ронсара как бы мешало рассмотреть тихого и чрезвычайно скромного Дю Белле. Их роднила не только поэзия: как и Ронсар, Дю Белле страдал глухотой. Судьбы их были, однако, различны. Дю Белле умер в возрасте тридцати восьми лет, и знали его только немногие ценители поэзии. Ронсар прожил шестьдесят один год, стал придворным поэтом Карла IX, вкусил славу.

Если снова припомнить Пушкина, то можно сказать, что Дю Белле рядом с Ронсаром казался Баратынским рядом с Пушкиным. Баратынский писал:

Мой дар убог, и голос мой негромок,
Но я живу, и на земле мое
Кому-нибудь любезно бытие:
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах...

Необычайно близки к этому признания Дю Белле:

Не привожу ни доводов, ни дат.
Потомкам не твержу, как жили предки,
Негромок я, цветами не богат.

Мои стихи — случайные заметки,
Но не украшу, не приглажу их —
В них слишком много горестей моих.

Не следует продлевать сравнения: Баратынского отличали от Пушкина и его душевная настроенность — он был по природе мрачен, и мироощущение — он не верил в будущее человечества. Дю Белле и Ронсар были во многом сходны, оба пережили глубокую радость Возрождения, оба испытывали ту легкую, почти неуловимую печаль, которую принесло людям освобождение от их вчерашних верований, оба мучительно переживали кровавые столкновения и внутренние противоречия своего времени.

Дю Белле я полюбил как поэта, сумевшего в своих глубоко личных поэтических признаниях выразить нечто близкое нам, подымающегося над границами и времени и пространства. Белинский очень точно определил ту радость, которую приносят нам стихи любимых поэтов: «...В созданиях поэта люди, восхищающиеся ими, всегда находят что-то давно знакомое им, что-то *свое* собственное, что они сами чувствовали, или только смутно и неопределенно предощущали, или о чем мыслили, но чему не могли дать ясного образа, чему не могли найти слово и что, следовательно, поэт умел только выразить». Определение поэзии как глубокого и полного выражения мыслей и чувствований поэта иным кажется апофеозом отъединенности, даже отторжения, противопоставлением одного всем. Конечно, если поэт, даже обладающий подлинным даром, душевно искалечен, живет своим внутренним уродством, видя в нем своеобразие, его стихи смогут взволновать только узкий круг людей, страдающих тем же душевным недугом. Но разве не является глубоким выражением себя лирика Гейне, Лермонтова, Верлена, Блока? А их стихи понятны всякому, любящему поэзию.

Дю Белле был одним из первых французских поэтов, выразивших в стихах себя, а люблю его я потому, что в его стихах нахожу многое из того, что сам прочувствовал и о чем думал.

Для того чтобы понять истоки поэзии Дю Белле, нужно оглянуться на то время, когда он жил. Он родился в 1525 году. Этот год был шумным: войска Карла V взяли в плен французского короля Франциска I. Таков был один из эпизодов кровавой борьбы за первое место в Европе, борьбы, которая бросила тень на всю короткую жизнь поэта.

Беспокойным и ярким было время Дю Белле: время научных исканий и взрывов древних суеверий, двойного фанатизма — яростных католиков и непримиримых гугенотов. Франция почти непрерывно воевала и с своим заклятым врагом Карлом V, и с англичанами. Империя Габсбургов пугала мир своей мощью. Карл V, родившийся во Фландрии и царствовавший в Мадриде, правил Германией и Мексикой, Голландией и Италией. Французы тогда впервые заговорили о «европейском равновесье». Франциск I предложил союз турецкому султану. Король Франции договаривался и с мусульманами, и с немецкими протестантами. Это не мешало ему жечь на кострах доморощенных еретиков.

Идеи Возрождения, пришедшие из Италии, потрясают просвещенных французов. Вельможи читают «Одиссею» и рассказывают об открытиях Коперника. Студенты смущают своих возлюбленных стихами Петрарки. Король заказывает свой портрет Тициану. Король основывает Коллеж де Франс — первую высшую школу, лишенную теологического характера. Он покровительствует философам, филологам, поэтам, художникам. Он говорит о значении книгопечатания. При этом он сжигает на костре одного из лучших печатников Франции, филолога Доле, обвиненного в «дерзких и грубых идеях». Выступают первые ученики Лойолы, воинствующие иезуиты. Кальвинисты протестуют против фанатизма католиков, но отнюдь не отказываются от методов своих противников. В католическом Париже преподает медицину испанский врач Сервет, он изучает систему кровообращения. Страшась преследований церкви, он направляется в Женеву, где Кальвин образовал протестантскую республику. Конечно, Кальвин порицает инквизицию, но научное объяснение мира беспокоит его, может быть, еще больше, чем папу. Свободолюбивые гугеноты торжественно сжигают на костре медика Сервета.

Появляются люди нового времени, жадные и свирепые буржуа, которых описал Рабле, колонизаторы

с разговорами о тоннаже кораблей, завоеватели и авантюристы, мечтающие о золоте Канады.

Быстро меняется облик Франции. Подростком Иоахим Дю Белле часто бродил по берегам широкой Луары. Он жил в маленьком местечке Лире. А на Луаре построили новые замки — Шенонсо, Шомон, Азэ. Замки больше не были суровыми крепостями средневековья. В них появились свет, перспектива, прямые лестницы вместо винтовых, отдохновенные сады. Для великосветских приемов сцены Троянской войны или Амур с Психеей казались более пристойным украшением, нежели мученичество святой Урсулы или святого Себастьяна.

Род Дю Белле был знаменитым: епископы, губернаторы, дипломаты, полководцы. Почти всегда в знатном роде бывала слабая боковая ветвь: поэт был сыном не очень знатного и далеко не богатого Дю Белле. Он рано лишился родителей и с детских лет хворал.

Болезнь мне помешала стать солдатом...

Он отправился в город Пуатье, чтобы в университете изучать право. Там он встретился с Ронсаром, который был на год старше его. По преданию, они познакомились случайно в пригородном трактире. Юриспруденция не увлекала Дю Белле; в 1547 году (ему тогда было двадцать два года) он перебрался в Париж и поступил в коллеж Кокэре, где учился его новый друг Ронсар. Юноши жили в интернате, увлекались итальянской поэзией, бродили по узеньким улицам Латинского квартала, влюблялись в девушек, которых неизменно сравнивали с петрарковской Лаурой.

Два года спустя Дю Белле издает сборник стихов «Олива» — так называет поэт предмет своей любви, может быть воображаемой. В книге немало прелестных сонетов; эта новая для французской поэзии форма требует сжатости мысли, скупости слов, мастерства. Немало в «Оливе» и подражательного: Дю Белле не скрывает своего восхищения Петраркой и другими поэтами итальянского Возрождения.

Почти одновременно появляется трактат или, вернее, памфлет Дю Белле «Защита и прославление французского языка». Не раз русские писатели XVIII века высмеивали аристократов, которые стыдились говорить по-русски и строили из себя французов. Дю Белле писал: «Почему мы так почитаем все чужое? Почему

так несправедливы к себе? Почему мы просим милостыню у чужих языков, словно мы стыдимся говорить на своем родном языке?» Памфлет Дю Белле был направлен не только против аристократов, презирающих французский язык, но и против всей французской литературы, существовавшей до «Плеяды»: это был боевой манифест новой поэтической школы.

Все литературные манифесты — от сочиненного Дю Белле до футуристических или сюрреалистических — производили впечатление на современников не столько глубиной доводов, сколько запальчивостью тона. Дю Белле высмеивал поэтов Франции, которые писали по-латыни. Это не помешало ему впоследствии написать много поэтических произведений на латинском языке. Дю Белле доказывал, что не следует увлекаться поэтическими переводами, ибо перевод по отношению к оригиналу — это «снежные вершины Кавказа» рядом с «пылающей Этной», что, в свою очередь, не помешало ему перевести Гомера, Вергилия, Овидия и многих других поэтов древности.

Французский язык давно не нуждается в защите. Поэтические формы Возрождения оказались не менее условными и преходящими, чем средневековые баллады или рондо. Есть, однако, в книге Дю Белле прекрасные слова о работе над языком. Он советует поэту прислушиваться к живой речи ремесленников, литейщиков, живописцев, моряков, расширяя свой словарь. Он требует от поэта взыскательной работы: «Если ты хочешь облететь на крыльях весь свет, умей подолгу сидеть в своей комнате». Он говорит о «дрожи и поте» поэтической работы, и этим своим суждениям он остался верен до конца своей жизни. Он назвал свои стихи «случайными заметками», но никогда в них не было ничего случайного, неточного, недоделанного. Он подолгу над ними работал, был предан тому, что старая русская поэтесса Каролина Павлова назвала «святым ремеслом».

Три года спустя Дю Белле снова выступает с обличениями. На этот раз его возмущают не далекие тени средневековья, а то, что он еще недавно почитал. Давно ли он написал «Оливу»? Он отрекается от того, что любил. Конечно, не от женщины по имени Олива (может быть, такой вообще не было), а от манеры, в которой он ее описывал, от всего того, что он называет «петраркизмом»:

Слова возвышенны и ярки,
А все — притворство, все — слова.
Горячий лед. Любовь мертва,
Она не терпит мастерства.
Довольно подражать Петрарке!
. . . .
Хочу любить я без оглядки.
Ведь, кроме поз и кроме фраз,
Амура стрел, Горгоны глаз,
Есть та любовь, что вяжет нас.
Я больше не играю в прятки.

(Маяковский, которому опостылели возвышенные и порой картонные образы некоторых символистов, писал:

Нам надоели бумажные страсти —
дайте жить с живой женой!)

В 1553 году Дю Белле исполнилось двадцать восемь лет. Жизнь его была смутной и трудной. Еще в отрочестве он заболел туберкулезом; процесс то приостанавливался, то снова обострялся. Два года ему пришлось провести в постели. Время от времени он лишался слуха, и это сильно его угнетало. Не было денег, и он напрасно искал службу.

Наконец судьба ему улыбнулась. Король Генрих II решил отправить в Рим родственника поэта — кардинала Жана Дю Белле. Продолжалась борьба между Габсбургами и Францией за злосчастную, разоренную и все же заманчивую Италию. Каждая из сторон хотела заручиться поддержкой папы. В свою очередь, Ватикан мечтал освободиться и от Габсбургов и от французов. Рим был центром сложных дипломатических интриг, и кардиналу Жану Дю Белле король поручил ответственную миссию. Кардинал внял просьбам нищего поэта и прихватил его с собой.

Пока кардинал договаривался с папой, поэту тоже приходилось вести трудные переговоры: он выполнял обязанности атташе по финансовым делам. Не раз в истории судьба зло подшучивала над поэтами, превращала их то в таможенных чиновников, то в цензоров, то в интендантов, то в делопроизводителей. Дю Белле жаловался:

Ростовщикам я раздаю улыбки,
Банкира соблазняю, а потом
Торгуюсь с надоедливым купцом.
Боюсь себя я выдать по ошибке.

Все же у Дю Белле находится время, чтобы глядеть, думать, страдать и писать. Четыре года, которые он провел в Риме, были решающими: там он нашел себя, там написал две книги, которые много веков спустя принесли ему славу: «Римские древности» и «Сожаления».

Прежде всего его поразило зрелище развалин. Новый Рим в те времена терялся среди огромного мира смерти, на каждом шагу виднелись обломки древней империи. Люди Возрождения относились к Древнему Риму как к ключу с живой водой. Таким Рим казался и Дю Белле, когда в парижской школе он зачитывался стихами Горация. Он был потрясен развалинами, хаосом небытия. Однако он был человеком эпохи, которая утверждала жизнь, и вскоре даже в развалинах нашел пафос созидания. Он писал о том, что поэты Древнего Рима живы, их устами говорит Рим. Расщепленные камни вдохновляют живых мастеров.

Рим оказался не только развалинами: в годы, когда там жил Дю Белле, еще работал неистовый Микеланджело, исполнялись впервые литургии Палестрины, архитекторы строили дворцы, сочетая гармонию Золотого века с первыми прихотями сумасбродного барокко. Направляясь от одного банкира к другому, Дю Белле окунался в близкую ему стихию искусства. Он учился писать сонеты не только у своих предшественников, но и у камней Рима, у его художников.

До своего отъезда в Италию Дю Белле пережил недлительный и не очень-то страстный период приближения к христианству. Рим погасил в нем чуть тлевшую веру. Конечно, и в Париже Дю Белле мог увидеть лицемерие, разврат, корысть, жестокость, но только в папском Риме ему открылось лицо порока. В ряде сонетов он описал жизнь «священного города» — интриги кардиналов, их финансовые проделки, шулерство дипломатии, бесстыдство куртизанок, смесь полуголых девок с рясами, ладана с винным угаром, четок с выкладками банкиров.

Он начал тосковать по родине, и Франция ему представлялась не шумным Парижем, не университетом Пуатье, но тихой деревней на берегу Луары, с большими одинокими вязами и дубами, с легкими облаками на бледно-голубом небе, с домами, крытыми шифером и обвитыми маленькими плетистыми розами. Он чувствовал себя изгнанником. Тоска по родине

вдохновляла многих поэтов от Овидия до нашего современника Рафаэля Альберти; это то чувство, которое понятно людям любой страны и любой эпохи.

Книга «Сожаления» — дневник, четыре года наблюдений, раздумий, признаний. В конце своего римского «изгнания» Дю Белле узнал любовь — не стилизованную, не петрарковскую, а подлинную. Мы знаем, что женщина, которую он полюбил, была римлянкой, звали ее Фаустина, у нее был муж. Любовь протекала бурно и оказалась нелегкой. Об этом, как и о многом другом, он рассказал читателям. Любовь, однако, не стала основной темой его «Сожалений». Он знал, что Ронсар о любви пишет с бо́льшим самозабвением.

О чем же предпочтительно писал Дю Белле? О жизни. О себе. Читая его «Сожаления» четыре века спустя, мы видим живого человека, радостного без слепоты, печального без отчаянья, любящего красоту, но никогда не отделяющего путей искусства от трудной, широкой и вместе с тем узкой, длинной, всегда запутанной дороги жизни.

Кто кого обманул — папа французского короля или французский король папу? Положение в Риме кардинала Дю Белле стало чрезвычайно трудным. Папа Павел IV неожиданно заявил о своем решении опереться на Францию. Тотчас войска Габсбургов двинулись к Риму. Французский король был вынужден послать герцога Гиза в Италию, а тем временем Габсбурги, вместе с англичанами, захватывали города на севере Франции.

В 1557 году Дю Белле возвращается в Париж. Может быть, он не угодил кардиналу и наделал глупостей? Может быть, ему самому стало невтерпеж? У него немного денег, рукописи и большие надежды. Он устраивается в Париже у своего друга Бизэ, каноника собора Нотр-Дам. Перед ним пепельный собор, Сена, Франция.

Дю Белле рассчитывал, что влиятельный родственник поможет ему устроиться во Франции. Книга «Сожаления» вывела кардинала из себя. Нечего сказать, помог ему этот треклятый поэт! Что скажут кардиналы, найдя себя в стихах Дю Белле? Что скажет святейший отец? Нет, бедному родственнику нечего рассчитывать на протекцию кардинала.

Дю Белле снова болеет и снова мечтает о службе: хлопоты, обиды, невзгоды. Осенью 1559 года он лежит

больной. Он снова оглох. Потом наступает очередное облегчение. Он улыбается возвращенной жизни. Весело он встречает Новый год в доме своего друга Бизэ; возвращается к себе и пишет стихи. Смерть застает его за рабочим столом. Он умер в ночь на 1 января 1560 года.

Не прошло и трех лет после смерти Дю Белле, как во Франции многое переменилось. Началась война между католиками и гугенотами. Просветителям пришлось позабыть о своих недавних мечтах: эпоха Возрождения кончилась.

Вскоре после войны, в 1946 году, я провел несколько недель в анжуйской деревне, неподалеку от родины Дю Белле. Широкая Луара то кажется полноводной, то внезапно мельчает, выступают островки. Деревья стоят на страже, как часовые. На дальних холмах виноградники; анжуйское вино очень душистое, сладковатое, с легким горьким привкусом. Воздух морской, влажный, на губах чувствуешь соль. Редки дни без солнца, и редки дни без дождя. Есть в Дю Белле нечто от этого пейзажа, от природы всей Франции. Он всегда думает, даже когда хочет забыться. Его усмешка переходит в улыбку, но он не смеется, он усмехается. Он человечен в слабостях, в ошибках, в заблуждениях. Поэт страны, которая слишком хорошо узнала, что такое война, он (впрочем, как и все поэты Франции) прославляет мир. Безмерно преданный искусству, он порой издевается над ним. Он — поэт эпохи и народа, которым не свойственны ни фанатизм, ни даже полнота веры. Это придает его стихам и мягкость, и светлую грусть. Может быть, именно в тот век Франция наиболее полно выразила свою душу. Дю Белле не был ни мудрым Паскалем, ни непримиримым солдатом, как Агриппа д'Обинье, ни «принцем поэтов», сладкогласным Ронсаром. Он не обличал, не прославлял, не учил, он оставил нам свои признания. В этом для меня объяснение его жизненности: я переводил стихи близкого мне человека, современника, которого я случайно не встретил в одном из придорожных трактиров Франции.

Сонеты Гю Белле

ИЗ КНИГИ «ОЛИВА»

LIX

Голубка над кипящими валами
Надежду обреченным принесла —
Оливы ветвь. Та ветвь была светла,
Как весть о мире с тихими садами.

Трубач трубит. Несет знаменщик знамя.
Кругом деревни сожжены дотла.
Война у друга друга отняла.
Повсюду распри и пылает пламя.

О мире кто теперь не говорит?
Слова красивы и посулы лживы.
Но я гляжу на эту ветвь оливы:

Моя надежда, мой зеленый щит,
Раскинь задумчивые ветви шире
И обреченным ты скажи о мире!

LXXXIII

Уж ночь на небо выгоняла стадо
Своих блуждающих косматых звезд,
И ночи конь, вздымая черный хвост,
Уж несся вниз, в подземную прохладу.

Уж в Индии, встревожены и рады,
Перекликались сонмы сонных звезд.
Все розовело. Трав был слышен рост.
Туманов плотных дрогнула ограда.

Тогда, вся в жемчуге, светясь, горя,
Вдруг показалась новая заря.
И день, пристыжен смутным ожиданьем,

Далекой Индии большой Восток
И пыль анжуйских голубых дорог
Залил своим как бы двойным сияньем.

ИЗ КНИГИ «ДРЕВНОСТИ РИМА»

III

Увидев Рим с холмами неживыми,
Безмолвствует в смятенье пилигрим:
Нагромождение камней пред ним.
Напрасно Рим найти он тщится в Риме.

Был пышен Рим и был непобедим,
Он миром правил. В серо-синем дыме —
Обломки славы, щебень. Где же Рим?
Уж Рима нет, осталось только имя.

Он побеждал чужие города,
Себя он победил — судьба солдата.
И лишь несется, как неслась когда-то,

Большого Тибра желтая вода.
Что вечным мнилось, рухнуло, распалось.
Струя поспешная одна осталась.

VII

Повсюду славен, повсеместно чтим,
С поверженными, праздными богами.
С убогим мусором в разбитом храме,
Нам открывается великий Рим.

Был блеск его уму непостижим,
Беседовали башни с небесами,
И вот, расщеплен, он лежит пред нами,
Он нас томит ничтожеством своим.

Где слава цезарей, рабов работа,
Побед кровавых пышные ворота,
Героев рой, бессмертия ключи?

Все унесли века. Страшней нет власти.
Я говорю себе: коль эти страсти
Испепелило время, промолчи.

XXVII

Пришельца потрясает запустенье.
Те арки, что страшили небеса,
И дерзкий мост, и мрамора леса —
Пожарище, камней нагроможденье.

Но этот прах — источник вдохновенья;
Еще звучат былого голоса,
И зодчий, открывая чудеса,
Возносит к небу дивные строенья.

Не думайте, что все окрест мертво,
Колонны рухнули, не мастерство.
Обманчивому облику не верьте;

Вот он — веками истребленный Рим,
Он воскресает, он неистребим,
Рожденный страстью, он сильнее смерти.

ИЗ КНИГИ «СОЖАЛЕНИЯ»

I

Я не берусь проникнуть в суть природы,
Уму пытливому подать совет,
Исследовать кружение планет,
Архитектуру мира, неба своды.

Не говорю про битвы, про походы.
В моих стихах высоких истин нет,
В них только сердца несколько примет,
Рассказ про радости и про невзгоды.

Не привожу ни доводов, ни дат.
Потомкам не твержу, как жили предки.
Негромок я, цветами не богат.

Мои стихи — случайные заметки.
Но не украшу, не приглажу их —
В них слишком много горестей моих.

V

Льстецы покажут нам искусство лести,
Влюбленные раскроют сердца страсть,
Хвастун свой подвиг приукрасит всласть,
Вздохнет пройдоха о доходном месте.

Ревнивец будет бурно жаждать мести,
Ханжа докажет, что от бога власть,
Подлиза скажет, как к стопам припасть,
Вояка бравый помянет о чести,

Хитрец откроет мудрость дурака,
Дурак его похвалит свысока,
Моряк расскажет, как он плавал в море,

Злословить будут злые языки,
Шутить не перестанут шутники.
Я в горе вырос и прославлю горе.

IX

В лесу ягненок блеет — знать,
Овцу зовет. Меня вскормила
Ты, Франция. Кого мне звать?
Ты колыбель, и ты могила.

Меня ты нянчила, учила.
Меняют стих, меняют стать.
Но как найти другую мать?
Кому ты место уступила?

Зову, кричу, а толка нет:
Лишь эхо слышу я в ответ.
Другим тепло, другим отрада,

А мне зима, а мне сума,
И волчий вой сведет с ума.
Я — тот, что отстает от стада.

XII

Служу — я правды от тебя не прячу,—
Хожу к банкирам, слушаю купцов.
Дивишься ты — на что я годы трачу,
Как петь могу, где время для стихов.

Поверь, я не пою, в стихах я плачу,
Но сам заворожен звучаньем слов,
Я до утра слагать стихи готов,
В слезах пою, и не могу иначе.

Так за работою поет кузнец,
Иль, веслами ворочая, гребец,
Иль путник, вдруг припомнив дом родимый,

Так жнец поет, когда невмочь ему,
Иль юноша, подумав о любимой,
Иль каторжник, кляня свою тюрьму.

XXXI

Счастлив, кто, уподобясь Одиссею,
Исколесит полсвета, а потом,
В чужих порядках сведущ, зрел умом,
На землю ступит, что зовет своею.

Когда ж узрю Луару, что лелею,
Мою Луару, мой убогий дом
И дым над крышей в небе голубом?
Я не хочу величья Колизея.

Не мил мне мрамор. Как ни дивен Рим,
Он не сравнится с домиком моим.
На что бы ни глядел и ни был где бы,

Передо мной не боги на горе,
Не быстрый Тибр, а милая Лире́
И Франции единственное небо.

XXXIX

Хочу я верить, а кругом неверье.
Свободу я люблю, но я служу.
Слова чужие нехотя твержу,
Который год ряжусь в чужие перья.

Льстецы трусливо шепчутся за дверью,
Вельможа лжет вельможе, паж — пажу.
Не слышу правды, правды не скажу,
Хожу, твержу уроки лицемерья.

Ищу покоя, а покоя нет.
Я из одной страны спешу в другую
И тотчас о покинутой тоскую.

Стихи люблю, а мне звучит в ответ
Все та же речь фальшивая, пустая,—
Святоши ложь, признанья краснобая.

CVI

Зачем глаза им? Ведь посмотрит кто-то,
Доложит. Уши им зачем? Для сна?
Они не видят горя, им видна
Доспехов и трофеев позолота.

Кто плачет там? Им воевать охота.
Страна измучена, разорена,
Но между ними и страной стена.
Еще поцарствовать — вот их забота.

Страна в слезах. У них свои игрушки:
Знамена, барабаны, трубы, пушки.
Приказ готов. Оседлан быстрый конь.

Так, на холме король троянский стоя
Глядел, как перед ним горела Троя,
И, обезумев, прославлял огонь.

Уроки Стендаля

В осеннюю ночь 1829 года мало кому известный французский литератор решил написать роман, без которого мне трудно представить себе и великую мировую литературу, и мою маленькую жизнь.

Анри Бейлю в то время было сорок шесть лет. Он успел располнеть, отпустить короткую бороду; возле створок рта обозначилась глубокая складка, придававшая лицу выражение горечи. Он болел и в течение одного года составил шесть завещаний.

За три года до того его покинула женщина, которую он любил с присущей ему страстностью,— жена влиятельного генерала графиня Клементина Кюриаль. Бейль называл ее Манти. Сохранился ее портрет, черты лица говорят о натуре замкнутой и в то же время порывистой. Манти приходилось скрывать свою связь с Бейлем, однажды она его спрятала в подвале, где он провел трое суток. У нее умерла дочь, и она готова была в этом видеть наказание свыше. Любовь была бурной и трудной. Манти писала Бейлю: «Ваша любовь — самое большое несчастье, какое только может выпасть на долю женщины...»

Стендаль уже опубликовал несколько книг: «Жизнь Моцарта», «История итальянской живописи», «О любви», «Расин и Шекспир», «Арманс». Он знает, однако, что еще не написал той книги, в которую вложит всего себя. У него нет ни славы, ни денег. В парижских салонах знают человека с большим животом и чересчур короткими ногами, который любит музыку, живопись и портит бумагу никому не нужными рассуждениями.

Позади много бурь, страстей, разуверений: отрочество, озаренное огнями революции, якобинские клятвы, армия Наполеона, сожженная Москва, Реставрация,

торжество изуверов, долгие годы в Италии, рампы театров, встречи с Байроном, с Россини, с Сильвио Пеллико, заговоры карбонариев, женщины, которых он любил,—актриса Гильбер (он вспомнит ее, описывая госпожу Реналь), жена польского офицера Метильда Дембовская, Манти и другие. Роман позади, роман еще не написан.

Незадолго перед этим Давид Анжерский сделал портрет Анри Бейля. Скульптор—в кружке заговорщиков, которые мечтают о республике. Стендаль ненавидит монархию и ждет революцию, но не многого он ждет от революции: он знает, сколько вокруг лжи, пошлости, лицемерия.

Он едет в Милан, в город своей молодости, былых страстей и увлечений. Австрийская полиция его высылает как автора с «опасными политическими принципами». В ночь с 25 на 26 октября в Марселе он не спит: он увидел ту книгу, которую напишет в два присеста. Он даст ей потом название, над которым будут сто лет ломать головы литературоведы. Он покажет в этом романе все, что его мучает и вдохновляет: любовь и честолюбие, фарисейство и душевную отвагу, черную власть догмы и красный отсвет пожаров, войн, революций. Он напишет о настоящем, о прошлом, о будущем. Конечно, он постарается замести следы и скажет в предисловии, что написал эту книгу в 1827 году: он ведь хорошо знает, как дорого оплачивается правда. Но кто ему поверит? Если женщины, которых он любил, возмутятся, узнав себя в госпоже Реналь или в Матильде, то реакционеры поймут, о каких министрах и о каких изуверах идет речь в книге. Одну монархию сменит другая, но для господина Гизо Стендаль останется таким же подозрительным вольнодумцем, каким является для господина де Мартиньяка.

(Всю свою жизнь Стендаль играл в прятки. Мериме говорит, что к этому его приучила полиция империи, всевидящее око Фуше. Но не меньше Фуше Стендаль опасался полиции Бурбонов и Орлеанов, Австрии и Святого престола. Мериме раскызывает, что никогда Анри Бейль не подписывал писем своим именем, он преображался в «Цезаря Бомбэ», «Коттонэ», «Вильяма Крокодила», «Корнишона», «Тимолеона дю Буа». Вместо обозначения города Чивита-Веккия, где он долго жил в качестве королевского консула, он ставил «город Пчела» и письма начинал деловым камуфля-

жем: «Я получил отправленную Вами партию шелка-сырца...»)

Стендаль умер не в 1829 году, когда составлял завещания и решил написать «Красное и черное», а тринадцать лет спустя. Кроме «Красного и черного», он успел написать «Пармский монастырь» и половину «Люсьена Левена». Узнав о его смерти, министр Гизо усмехнулся: «Это был большой шалун...» Когда Гюго рассказали, что умер Стендаль, знаменитый писатель, только что выбранный в Академию, вынес свой приговор: «Монтескье остался благодаря своим книгам. А что останется от господина Стендаля? Ведь он не мог даже на минутку вообразить, что значит писать...»

За гробом Стендаля шли трое приятелей. Один из них, писатель Мериме, благожелательно относился к чудачествам Бейля: конечно, Стендаль никогда не был настоящим писателем, но этот дилетант обладал остроумием, начитанностью, да и добрым сердцем. И Мериме написал в некрологе: «Может быть, какой-нибудь критик XX века, среди груды писаний XIX века, откроет книги Бейля и отнесется к ним с большей справедливостью, чем наши современники». Мериме казалось, что самое большее, на что может рассчитывать Стендаль, это на посмертное признание его «тонкого ума» и «душевных качеств».

Известный в то время писатель и критик Жюль Жанен писал о «Красном и черном»: «Что за неистребимая потребность показывать все в уродливом виде, быть грубым только для того, чтобы испугать!» О том же романе Гюго отозвался пренебрежительно: «Я попробовал почитать, но не мог осилить больше четырех страниц».

Из тридцати трех книг, написанных Стендалем, при его жизни были опубликованы четырнадцать. Они лежали на полках книжных лавок. В течение десяти лет было продано семнадцать экземпляров книги «О любви». С трудом издатель решился напечатать семьсот пятьдесят экземпляров «Красного и черного».

Белинский зорко следил за книгами, привлекавшими внимание современников; он упоминает двадцать девять раз Жорж Санд, восемнадцать раз Дюма, семнадцать раз Жанена, пятнадцать раз Сю и ни разу Стендаля.

Стендаль при жизни был мало кому известен. Французские министры, папские полицейские, австрийские

сыщики знали Анри Бейля, которого называли «смутьяном», «якобинцем», «атеистом». По их мнению, этот подозрительный человек развлекался тем, что писал скверные, а порой и опасные книги. Литераторы считали, что у Бейля острый ум, он пишет порой занятные памфлеты, только зря он пишет романы — у него нет ни таланта, ни фантазии, ни вкуса.

Были, разумеется, исключения, относятся они к людям, которых мы вправе назвать исключительными. Гете восхитился «Красным и черным», а Бальзак называл «Пармский монастырь» лучшим романом века. Гете, однако, был озадачен «исключительностью и неправдоподобием деталей» в романе Стендаля, а Бальзак не мог примириться со стилем автора «Пармского монастыря». Даже признания сопровождались оговорками.

В восьмидесятые годы прошлого века французы «открыли» Стендаля. Писатели, однако, отдавая должное блеску и увлекательности его книг, рассматривали их как нечто, опереженное временем. Для Золя Стендаль был предтечей натурализма, и Золя упрекал автора «Красного и черного» за то, что тот не показал мира, в котором жили Жюльен Сорель и госпожа Реналь.

Нас теперь удивляют и равнодушие современников, и оговорки Гете или Бальзака, и близорукость Золя. Из всех французских авторов XIX века Стендаль нам наиболее близок. (Его стиль мне представляется менее устаревшим, нежели стиль Бальзака, а показ социальной среды в «Красном и черном» более глубоким, чем в «Нана».) В середине XX века и во Франции, и за ее пределами романы Стендаля читаются как современные книги.

Анри Бейль это предвидел. Он не был в литературе честолюбцем, не жаждал признания, мало страдал от насмешек критиков; но он был далек от самоуничижения. Он писал Бальзаку: «Смерть заставит нас поменяться с ними ролями. При жизни они могут с нами сделать все, но стоит им умереть, и их навеки поглотит забвение. Кто через сто лет вспомнит господина де Виллеля или господина де Мартиньяка?..» Стендаль говорил в 1835 году: «Кто через двадцать лет вспомнит лицемерный хлам этих господ. (Он говорит перед этим о Шатобриане и Сальванди.) А я думаю о другой лотерее, где самый крупный выигрыш — оказаться пи-

сателем, которого будут читать в 1935 году». Действительно, никто теперь не помнит имен всесильных министров Карла X или Людовика-Филиппа, никто не читает произведений Жюля Жанена или Сальванди, а «Красное и черное» или «Пармский монастырь» могут быть причислены к любимым книгам нашего времени. О них пишут сотни исследований, из них делают десятки фильмов, их читают во всех странах мира.

Слова Стендаля не были пророчеством наугад, они вытекали из всего мировоззрения этого писателя, который умел глядеть не только глубоко, но и далеко. (Впрочем, одно вытекает из другого — глубина психологического анализа неотделима от исторической перспективы.) Романы Стендаля, конечно, помечены своим временем; «Красное и черное» он назвал скромно, но с вызовом, «хроникой 1830 года». Однако в Стендале много от XVIII века — и от его философов, в частности Гельвеция, и от характеров — достаточно заглянуть в мемуарную литературу эпохи Казановы, чтобы найти духовных родственников стендалевских героев. А пониманием романа как правдивейшего раскрытия человеческих характеров, ритмом повествования, стилем письма, сухим и, однако же, драматическим, Стендаль близок к авторам XX века.

Временна́я отдаленность придает некоторую бесспорность достоинствам его романов, мы говорим о них с большей уверенностью, чем о книгах наших современников. Вместе с тем мы не испытываем холода музея; «Красное и черное» — рассказ и о наших днях. Стендаль — классик и наш современник; его нельзя причислить к тому или иному литературному направлению. Он — реалист, поскольку реалистично все большое искусство — и «Гамлет», и «Дон Кихот», и «Фауст». Он — романтик, поскольку, изображая реальность, он часто меняет пропорции, видит вершины, заглядывает в пропасти, жаждет духовного совершенства («Le sublime»); но это не каноны литературной школы, а крылья, вдохновение. (Существуют литературоведы, которым очень хочется разложить всех писателей на полочки и приклеить ярлыки. Стендаль для них неприятность: принадлежал к романтической школе, а создал реалистический роман. Они все же склоняются к анкетным данным: был с романтиками, значит, романтик. Недавно опубликованы заметки

А. Фадеева; он пишет, что романтизм в представлении Стендаля «не означал какой-то литературной школы или течения».) Стендаль принадлежит всем, и каждый вправе видеть в нем своего учителя.

Я не раз перечитывал «Красное и черное». Мне кажется, что я многому научился у Стендаля — скорее как человек, чем как писатель (но можно ли противопоставить писателя человеку?). Когда роман потрясает, не думаешь о том, как он сделан. Читая «Красное и черное», живешь с Жюльеном Сорелем. Но вот сейчас я думаю о том, как сделана эта необыкновенная книга. Я думаю не о Жюльене, а о Стендале, следовательно, об Анри Бейле, думаю с признательностью ученика.

Опыт Стендаля не только опровергает заблуждения далекого прошлого, он рассеивает и многие иллюзии настоящего; Стендаль писал, что придет время, когда его книги покажутся «не чрезмерно аффектированными, а правдивыми». Уроки Стендаля для меня прежде всего в исключительной правдивости его книг. Анри Бейль умел любить и ненавидеть, он говорил: «Искусство живет только страстями». Но он при этом знал, что чем больше страстности в притяжениях и отталкиваниях, тем настойчивее совесть да и разум требуют правды.

Когда Стендалю докучали вопросами о его профессии, он полушутливо, полувсерьез отвечал: «Наблюдатель человеческих сердец». Это как будто совпадает с обычным представлением о работе писателя, который должен наблюдать происходящее, а затем, осмыслив свои наблюдения, описать жизнь.

Очевидно, слово «наблюдение», как и все человеческие слова, достаточно эластично. Флобер писал: «Ты сможешь изобразить вино, любовь, женщин при том, мой милый, условии, что сам не будешь ни пьяницей, ни мужчиной, ни солдатом. Если ты вмешиваешься в жизнь, то ты ее плохо видишь — или слишком от нее страдаешь, или слишком ею наслаждаешься». Эти слова относятся к 1850 году — Флобер тогда еще не приступил к своему первому роману «Госпожа Бовари». Он, конечно, чувствовал, что жизнь Анри Бейля, как и все творчество Стендаля, противоречит его представлениям о долге писателя. Бейль и воевал, и увлекался политикой, и влюблялся; никто, кажется, так не наслаждался жизнью и так не страдал от нее, как он. Его

биография предопределила характер и содержание его книг. Меня поэтому не удивляет, что молодой Флобер писал: «Читал «Красное и черное», вещь, по-моему, плохо написана и мало понятна, как в отношении характеров, так и замысла». (Можно добавить, что биография писателя вообще в большой степени определяет его творчество: ведь биография — это жизнь художника, его связь с обществом, его личный душевный опыт. Участие в обороне Севастополя помогло Толстому написать «Войну и мир». Непрерывные схватки с банкирами, стряпчими, ростовщиками, судьями продиктовали немало страниц Бальзаку. Флобер, который в молодости проповедовал объективизм художника, впоследствии признавался: «Эмма — это я!» Однако нет более яркого свидетельства органической связи между жизнью писателя и его книгами, нежели связь между Стендалем и Анри Бейлем. Автор прекрасных исследований, посвященных жизни и творчеству Стендаля, Анри Мартино помог мне многими деталями пополнить мои представления о значении автобиографического элемента в книгах Стендаля. Но самым существенным для меня были книги самого Стендаля: «Дневники», «Воспоминания эготиста», «Жизнь Анри Брюлара». Я говорил, что многому научился у Стендаля, я могу добавить, что это относится и к Анри Бейлю.)

«Наблюдатель человеческих сердец», Анри Бейль никогда не смотрел на жизнь со стороны. Вот одна из первых страниц его биографии. 1793 год. Конвент приговорил Людовика XVI к казни. Анри Бейлю десять лет. Его родители возмущены якобинцами: «Никогда все же они не посмеют его казнить!» А я про себя думал: почему бы нет, если он — изменник?.. Донесся шум — приехала почтовая карета из Лиона и Парижа. Мой отец сказал: «Пойду посмотреть, что эти изверги еще понаделали». А я надеялся, что изменника все-таки казнят... «Конечно,— промолвил он с печальным вздохом,— они его убили». Я испытал тогда одну из самых больших радостей моей жизни». А вот последняя страница. 21 марта 1842 года он сказал: «Я довольно хорошо скрываю мою болезнь... Умереть на улице — в этом нет ничего смешного, конечно, если это не нарочно...» На следующий день он шел по улице Капуцинов и упал, чтобы умереть, не приходя в сознание. Вся его жизнь была заполнена

увлечениями, работой, путешествиями, борьбой. Он не хотел смотреть человеческую комедию из ложи бельэтажа, он сам ее играл. Может быть, поэтому некоторые французские писатели считали его неисправимым дилетантом.

Рецепт Флобера и жизнь Бейля несовместимы. Если задуматься над работой этих двух писателей, то может сначала показаться, что Флобер был трудолюбивым мастером, а Стендаль легкомысленным любителем. Флобер работал над «Госпожой Бовари» около шести лет. Стендаль написал «Пармский монастырь» в пятьдесят два дня. (Он писал вообще очень быстро — «Арманс» написан в восемнадцать дней, а триста страниц незаконченного романа «Ламиель» в сорок дней.) Флобер изучал подробности карфагенского быта, неделю искал название для газеты, которую читал аптекарь Омэ, решив написать «Бювара и Пекюше», выписывал учебники геологии и книги по садоводству, мог в точности объяснить медицинскую ошибку доктора Бовари. А Стендаль порой до того пренебрегал точностью внешних описаний, что часть действия «Красного и черного» перенес в Безансон, где никогда не был, и спокойно оповестил об этом читателей. (Гоголь знал Петербург, Москву, Украину, но никогда не бывал в русском городе, далеком от всех границ, показанном им в «Ревизоре».) Означает ли это, что Стендаль писал о том, чего не знал? Напротив, его романы потрясают своей душевной достоверностью. Л. Н. Толстой говорил: «Я больше чем кто-либо другой многим обязан Стендалю. Он научил меня понимать войну. Кто до него описал войну такою, какова она есть на самом деле?.. Все, что я знаю о войне, я прежде всего узнал от Стендаля». Над этими словами стоит призадуматься. Война в романе «Пармский монастырь» меньше всего напоминает традиционные батальные полотна. Стендаль показывает битву при Ватерлоо глазами молодого Фабрицио: маленький клочок земли, которую взрывают снаряды, и чувства юноши — страх, изумление, наивная гордость. Короткая глава помогла Толстому понять войну. Стендаль не был у Ватерлоо, но с войной он встречался — и в Альпах, и на Березине, и в Германии. Давние воспоминания помогли ему в 1838 году описать Ватерлоо, как Севастополь помог Толстому написать «Войну и мир».

Садясь писать роман, Стендаль ничего не «изучал» (только раз, усомнившись в сложностях дамского ту-

алета, он решил расспросить об этом Манти). Его мало интересовал реквизит, он показывал характеры, страсти, судьбы. Однако его герои живут не в абстрактном мире, мы видим их окружение, понимаем, откуда они пришли. Стендаль хорошо знал законы общества, но больше всего его увлекало то, что Фадеев назвал стендалевской «диалектикой души».

«Красное и черное» Стендаль писал с перерывами. Он начал роман в октябре 1829 года в Марселе и, видимо, привез в Париж два месяца спустя только первую часть. В Париже его ожидало немало событий. Прошлым летом он познакомился с кузиной художника Делакруа Альбертой, которую называл «Санскритом». Альберта отличалась неровным характером, переходила от страстности к холоду и снова зажигалась. Стендаль расстался с ней, надеясь, что разлука укрепит ее чувство. Однако, вернувшись в Париж, он убедился, что Альберта предпочла ему его друга. Он был мрачен, он увлекся работой. Он написал залпом несколько новелл, среди них «Ванину Ванини». В январе он встречается с итальянкой Джулией Риньери; вскоре Джулия ему признается в любви, говоря: «Я знаю, что ты стар и уродлив...» 17 января Стендаль возвращается к начатому роману. В апреле он сдает в набор начало «Красного и черного». В Марселе еще не было второй героини романа — Матильды. Теперь она встает перед Стендалем: он вспоминает Альберту, видит Джулию, видит и себя. Задумавшись, он идет на свидание с Джулией, а на улицах стреляют — это июльская революция. Он пишет своему английскому другу: «К сожалению, Мериме в Мадриде, он не видел этого единственного в своем роде зрелища, 28 июля на сто человек без чулок и без курток приходился один хорошо одетый. Чернь проявила героизм и была полна благороднейшего великодушия после битвы». Он увлечен политическими событиями. Он вставляет в рукопись романа новые страницы. Сколько он над ним работал? Меньше шести месяцев. Но можно ли его упрекнуть в поспешности, в недодуманности? Он жил до того сорок шесть лет и в роман вложил множество своих чувств, наблюдений, мыслей. Все его романы сначала пережиты и только потом написаны.

Я всегда с удовольствием перечитываю умные, необычайно тонкие письма Флобера: оживает образ автора «Госпожи Бовари», мы видим его с книгой или за

письменным столом, в десятый, в сотый раз он переписывает страницу: он похож на ювелира, на микробиолога. Не таков Стендаль. Живи он теперь, его, наверно, считали бы, как и в его время, одаренным дилетантом. Он путешественник, политик, знаток музыки и живописи, историк и менее всего профессиональный литератор.

Ему было двадцать два года, когда актриса Мелани Гильбер, в которую он был влюблен, уехала из Парижа в Марсель. Бейль последовал за ней, поступил приказчиком в колониальную лавку, восхищался Шекспиром, старался тронуть сердце Мелани и вел дневник. Семь лет спустя мы видим его на Березине с отступающей армией, в кармане томик Вольтера — он его подобрал в Москве. Еще через пять лет он в Милане и влюблен в Метильду. Итальянские либералы гадают: может быть, Бейль — агент французского правительства? Австрийская полиция убеждена, что он связан с карбонариями. Когда его спрашивают, что он делает в Милане, он пожимает плечами: он обожает хорошую оперу.

В 1830 году, вскоре после революции, его назначают консулом в Триест. Граф Седленицкий, префект венской полиции, пишет Меттерниху: «Ваша светлость может увидеть из рапорта генерального директора полиции Милана барона Торрезани, что 22 и 23 сего месяца тот самый француз Анри Бейль, который в 1828 году был выслан из Милана как автор многих революционных памфлетов, опубликованных под вымышленным именем барона Стендаля, снова прибыл в Милан. Он заявил, что направляется в Триест, чтобы выполнять обязанности консула по назначению теперешнего французского правительства». Граф Седленицкий посоветовал Меттерниху отказаться принять консула, который известен «опасными политическими идеями». Меттерних внял доброму совету. Бейля назначают консулом в маленький город Чивита-Веккия, находящийся в папских владениях.

Посетители консульства, капитаны дальнего плавания и негоцианты, не подозревают, что консул на досуге пишет романы. Стендаль увлекается политикой и оперой, Бонапартом и женщинами, археологическими раскопками и карбонариями.

Подростком Анри Бейль писал: «Моя цель? Стать большим поэтом. Для этого необходимо прекрасно

знать людей. Стиль для поэта — нечто второстепенное». Я говорил, что Бейль жил не для литературы, но его жизнь позволила ему стать большим писателем.

Будучи только наблюдательным, писатель может прекрасно описать внешность героев, их поступки, показать быт, нравы, но для раскрытия внутреннего мира персонажей, для объяснения их поступков нужно нечто иное. Для перевоплощения мало таланта и фантазии, требуется душевный опыт, ибо собственные переживания, разумеется осознанные писателем, — ключи к пониманию переживаний других. Этими ключами обладал Стендаль, и в этом объяснение долговечности его романов. Обстановка, костюмы, нравы устаревают куда скорее, нежели человеческие страсти. Если комсомольцев потрясают трагедии Шекспира, то кого удивит, что, хотя теперь нет ни заговоров ультрароялистов, ни иезуитских семинарий, ни перекладных, переживания Жюльена Сореля хорошо понятны людям 1958 года?

Большими писателями после их смерти клянется кто хочет и как хочет. Восхваляя Бальзака, пытались принизить Мопассана и во славу Бодлера поносили Элюара. Я хорошо помню, как смеялись над Маяковским, и меня не удивило, когда четверть века спустя иные критики, отвергая неугодных им поэтов нового поколения, ссылались именно на Маяковского. В конце XIX века некоторые поклонники Стендаля, опираясь на его книги, обличали авторов, пытавшихся показать социальные противоречия общества. Такие поклонники Стендаля уверяли, будто Анри Бейль был апологетом крайнего индивидуализма. При этом они повторяли слово «эготизм», которое Стендаль ввел во французский язык. (Эгоизм — чрезмерная любовь к себе, «эготизм» — любовь говорить о себе, его можно перевести как «ячество».) Стендаль впервые употребил этот термин, говоря о Шатобриане, которого не терпел: «От него воняет эгоизмом, эготизмом, плоской аффектацией». Одну из своих мемуарных книг Стендаль определил как эготизм. Он говорит: «Искренний эготизм для меня — описание человеческого сердца...» В дневниках, заметках, письмах Стендаля много наблюдений над собой; но он далек от самолюбования. Бейль интересовался собой, потому что Стендаль хотел узнать людей. Душевный опыт писателя зависит не только от пережитого, но и от умения пережитое осмыслить. Бейль

влюблялся, путешествовал, увлекался политикой, встречался с различными привлекавшими его людьми не для того, чтобы все это описать, меньше всего в нем расчетливости профессионала. Но Стендаль умел думать над восторгом и разуверениями Бейля. Есть люди, которые много пережили, но не могут об этом рассказать, не могут даже понять, что с ними случилось, и, найдя в романе описание страданий героя, впервые задумываются над своей жизнью. Стендаль жил щедро, и он упорно, неотвязно думал над пережитым. Он мог говорить о себе как о персонаже романа. В дневнике за 1811 год есть запись: «Такого человека следует выбросить в окно»,—это отзыв Бейля о Бейле.

Обычно появление автора на страницах романа меня, как читателя, расхолаживает, даже если писатель умнее, тоньше, интереснее своих героев. Мне кажется, когда я дохожу до авторских отступлений, что на сцену выбегает драматург и объясняет, почему его герой застрелился, вместо того чтобы жениться, или—это уже вовсе нестерпимо—читает зрителям небольшую лекцию об антисоциальной природе самоубийства, о превосходстве творческого труда над неврастенией. Место автора за кулисами. Стендаль, однако, часто показывается на страницах своих романов. Порой только точка с запятой отделяет переживания Жюльена Сореля от комментариев Стендаля. Почему это вмешательство автора не мешает читателю? Вероятно, потому, что Стендаль умел не только говорить о Бейле как о герое романа, он говорил о героях романа, как о себе.

Есть в «Красном и черном» удивительные строки. Они относятся к последним мыслям бедного Жюльена Сореля, приговоренного к казни. Это мысли Стендаля об истории, о познании, о трагедии человека: «О девятнадцатый век!.. Охотник в лесу стреляет из ружья, добыча его падает, он бросается за ней, попадает сапогом в муравьиную кучу, разрушает жилище муравьев, и муравьи, и их яйца летят во все стороны... и мудрейшие философы из муравьиного рода никогда не смогут понять, что это было за огромное, черное, страшное тело, этот сапог охотника, который так внезапно ворвался в их жилище, вслед за ужасающим грохотом и снопом рыжего пламени... Мушка-однодневка появляется на свет в девять часов утра в летний день, и в пять часов вечера умирает. Как ей понять слово «ночь»? Дайте ей еще пять часов жизни, и она

увидит ночь, поймет ее...» Таковы мысли двадцатитрехлетнего Жюльена. Но задолго до того, в 1817 году, в «Истории итальянской живописи» Стендаль писал: «Мушка-однодневка, которая рождается утром и умирает до заката солнца, считает, что день вечен». Стендаль одарил Жюльена своими мыслями, не побоялся слить автора с героем.

Конечно, австрийские полицейские страдали присущей людям этой профессии манией преследования: Стендаль не был опасным заговорщиком. Но политика его страстно увлекала. В течение полувека многие литературоведы пытались это отрицать. Особенно это стесняло тех исследователей Стендаля, которые видели в нем апологета эгоизма.

Как-то в московском Литературном музее я увидел небольшую записку Стендаля П. А. Вяземскому. Бейль посылает своему соседу номер газеты «Тан»: «Там есть замечательные слова молодого казака. Какая сила, если бы буржуазия пошла навстречу крестьянину». Я не знаю, о каком казаке, о каких крестьянах, о какой буржуазии идет речь. Где тот номер газеты? Все это теперь может заинтересовать только историка. Но для Стендаля — то был сегодняшний номер газеты, сегодняшние заботы, сегодняшняя буря...

Гоголю нравились «Римские прогулки» Стендаля, но вряд ли он принял бы «Люсьена Левена». Приехав во Францию в 1837 году, Гоголь с отвращением заметил: «Здесь все политика». Стендаль не считал, что все во Франции политика, но он понимал, что политика заняла важное место в жизни его современников, и это не угнетало, а радовало его.

В 1821 году Бейль был в Милане. Он переживал скверные дни. Метильда не отвечала на его страстные письма. За подозрительным французом ходили по пятам австрийские шпики. Бейль помышлял о самоубийстве и на рукописи книги «О любви» нарисовал пистолет. Он говорит об этом в своих воспоминаниях: «Только политическое любопытство помешало ему покончить с собой». Один неистовый эготист утверждает, что здесь явная опечатка, вместо слова «politique» в рукописи было неверно «publique». Между тем письма, статьи, дневники Бейля показывают, что это не опечатка и не оговорка.

Прежде французские исследователи Стендаля обходили молчанием те главы его романов, которые

заполнены политическими событиями. Теперь некоторые авторы сосредоточивают все свое внимание именно на этих главах. Смешно, конечно, оспаривать увлечение Стендаля политикой, как смешно доказывать, что любовные драмы служили ему ширмой для изложения гражданских идей. Политика была для Стендаля одной из человеческих страстей, большой, но не всепоглощающей. Вряд ли стоит подсчитывать, сколько страниц «Люсьена Левена» посвящено политическим проблемам и сколько любви. Можно только отметить, что, описывая страсти, честолюбие, преступления, Стендаль никогда не забывал о социальных проблемах, о борьбе партий, о политике. Он умел глядеть на звезды, он старался понять, что такое ночь для мушки-однодневки, но при этом он с волнением заглядывал в свежий номер газеты, в постоянном находя злободневное, а в эфемерном постоянное, или, как говорят поэты, вечное.

В течение многих лет он посылал корреспонденции в либеральные журналы Англии, он писал о театрах и об иезуитах, о французской революции и о поэзии. В одной из статей он говорил: «Можно ли глубоко восхищаться стихами, даже самыми прекрасными, когда никто не знает, что с нами будет через год — не окажемся ли мы под игом инквизиции, не сядет ли на трон Франции герцог Орлеанский?»

Он ненавидел церковь и презирал буржуа: «Пока Боливар освобождал Америку, пока капитан Перри стремился открыть Северный полюс, мой сосед, владелец бумагопрядильни, нажил десять миллионов. Тем лучше для него и для его детей. Но недавно он обзавелся своей газетой, и теперь он каждую субботу меня поучает, что́ именно я должен любить. Он ведь благодетель человечества. Остается только пожать плечами».

Он ненавидел деспотизм и презирал подхалимство: «Даже если король — ангел, его правительство уничтожает искусство — не тем, что оно запрещает сюжет картины, а тем, что ломает души художников... Люди хотят понравиться министру или вице-министру, своему непосредственному начальнику. Пусть эти министры самые честные люди мира, все равно развиваются подхалимство, лесть, угодничество... Достаточно посмотреть, что происходит в маленьком французском городке, когда приезжает принц из королевской семьи. Злосчастный юноша обязательно хочет попасть в по-

четную свиту. Наконец он этого добивается, конечно не по своим заслугам, но он не числится в списках неблагонадежных, а его тетушка любит играть в карты с духовником господина мэра. И вот юноша пропал. Он может быть честным, приятным, если хотите, почтенным, но он навсегда останется плоской душонкой...»

Искажение душ насилием, лицемерием, подачками и угрозами было большой, может быть, основной темой романов Стендаля. Он не пытался скрыть свои политические симпатии: роль беспристрастного арбитра его не соблазняла. Удача его романов показывает, что тенденциозность не может повредить произведению искусства, если она рождена подлинной страстью и сочетается с внутренней свободой художника.

Три больших романа Стендаля — «Красное и черное», «Пармский монастырь», «Люсьен Левен» — изобилуют описаниями политических событий, которые волновали его современников. Стендаль не уклонялся от роли исторического хроникера. Исследователи его творчества раскрыли, что заговор де ля Моля в «Красном и черном» был навеян романисту подлинным заговором графа Монлозье, имевшим место в 1818 году. Ультрароялисты в романе мечтают об иностранной интервенции, которая покончит с революционными идеями. События 1818 года Стендаль перенес в «хронику 1830 года», и они для его современников не прозвучали как анахронизм. А нам заговор де ля Моля кажется куда более близким: мы вспоминаем и 1871 год, и события сороковых годов XX века. Я напомню слова одного из участников секретного собрания, молодого и фанатичного епископа: «Теперь, господа, нужно уничтожить не одного человека, а Париж... Зачем нам вмешивать в это дело всю Францию, оно касается одного Парижа. Зло от Парижа, от его газет, от его салонов. Пусть этот новый Вавилон погибнет...» Стендаль предвидел и пушки версальцев, и мечты Виши.

Как случилось, что страницы романов, продиктованные злободневностью, не устарели? Бейль, увлекавшийся политической борьбой, говорил: «Мне противны корыстные, преходящие интересы политики на час». Он не отворачивался от политики, но умел глядеть дальше и глубже. На полях рукописи «Люсьена Левена» он написал: «Нужно сделать так, чтобы

приверженность к определенной позиции не заслонила в человеке страстности. Через пятьдесят лет человек определенных позиций не сможет больше никого растрогать. Только то пригодно для описания, что останется интересным и после того, как история вынесет свой приговор». В людях, увлеченных политической борьбой, Стендаль находил человеческие страсти и тем спасал их от быстрой смерти. В этом отличие романа от газеты, отличие Стендаля от многих авторов, писавших и пишущих политические романы, которые устаревают еще до того, как наборщики успеют набрать красноречивые тирады, наконец, отличие художника от мушки-однодневки. Стендаль показывает нам, что ни тенденциозность, ни политика не могут принизить роман, если только автор умеет чувствовать, видеть, думать с той глубиной, которая присуща искусству.

Пороки, изображенные Стендалем, были порождены определенной эпохой, определенным обществом, он не отрывал своих героев от мира, в котором они жили; но пороки эти показаны настолько глубоко, что они понятны людям любого общества, любой эпохи. Он, например, ненавидел иезуитов, видя в них носителей лицемерия. Но и читатель страны, где никогда не было иезуитов, легко поймет страдания молодого Жюльена. У лицемерия множество масок, и памфлет обличает ту или иную маску. Стендаль обличал не только данную маску, но и любовь к маскировке. Друг Бейля Курье был превосходным памфлетистом, и когда Стендаль писал памфлеты, он подражал Курье. Теперь мало кто читает Курье, а политические сцены в романах Стендаля от времени не потускнели. Разве ограничена местом и временем трагедия Фабрицио? Бейль часто говорил, что дело не в личности тирана, а в сущности тирании, что тиран может быть умным или глупым, добрым или злым, все равно он всесилен и бессилен, его пугают заговорами, ему льстят, его обманывают; полнятся тюрьмы, шепчутся малодушные лицемеры, и твердеет молчание, от которого готово остановиться сердце. Разве страдания Жюльена перестали волновать читателей от того, что деньги или звания сменили титулы или чины? Мало кто интересуется историей Ютландии V века, но терзания Гамлета живы, как живы терзания героев Стендаля.

Стендаль мог годами ничего не писать, кроме дневников или заметок, и он мог работать над романом

с утра до глубокой ночи: «Когда я сажусь писать, я забываю о моем идеале прекрасного в литературе. Меня осаждают мысли, которые мне необходимо выразить. Наверно, г. Вильмена именно так осаждают формы фраз, а того, кого называют поэтом,—Делиля или Расина, осаждают формы стихов...»

Вспоминая свое отрочество, Бейль говорил: «Мой восторг перед математикой, может быть, вытекал из моей ненависти к лицемерию: мне казалось, что в математике немыслимо лицемерить». Впоследствии Стендаль пришел к искусству: он понял, что и оно не терпит лицемерия. Его жажда правдивости совпадала с его пониманием романа. Он говорил в 1834 году: «В молодости я писал биографии (Моцарта, Микеланджело), это нечто вроде истории. Теперь я жалею об этом, мне кажется, что нельзя достичь правды, говоря о вещах и больших и малых, во всяком случае нельзя достичь правды в деталях. Трасси мне говорил: «Правды теперь можно достичь только в романе. Я с каждым днем все лучше вижу, что искать ее в другом напрасно». По глубокому убеждению Стендаля, правдивость требует точности деталей, густоты душевных примет, всего, что отделяет один час от другого, человека от его соседей. Вне правдивости душевных деталей могут существовать только схемы, которые соблазняют своей логичностью, своим мнимым правдоподобием и которые неизменно лживы.

Некоторые литературоведы утверждали, что Стендаль не обладал фантазией: он ведь ни разу самостоятельно не придумал сюжета романа. Интрига всех его романов заимствована из разных источников. В «Судебном вестнике» он прочитал о процессе своего земляка Антуана Берте, сына бедного деревенского ремесленника, которому покровительствовал местный священник. Антуан поступил в духовную семинарию, был исключен за чтение светских книг и определился репетитором в семью Мишу. Вскоре он стал любовником госпожи Мишу. Потом он попал в высшую духовную семинарию, занял место воспитателя в доме Кордона, ухаживал за его дочерью и, оскорбленный тем, что к нему в высшем обществе относятся как к прислуге, решил отомстить. Неизвестно почему его выбор пал на бывшую его любовницу, госпожу Мишу; увидев ее молящейся в церкви, он в нее выстрелил. Присяжные приговорили его к гильотине, и он умер мужественно.

Фабула «Красного и черного», таким образом, существовала до того, как Стендаль решил написать свой роман. В 1833 году Бейль увлекался старыми итальянскими манускриптами, которые покупал у римских букинистов. Его внимание привлекла новелла, рассказывающая о семье Фарнезе, жившей в Парме в XVI веке. Он писал тогда: «Молодость папы Павла III была поразительной...» Пять лет спустя Стендаль вернулся к старой новелле и решил положить ее в основу своего романа. В новелле Ванноза Фарнезе, славившаяся своей красотой, с помощью любовника Родерико решает помочь своему племяннику Александру. Этот племянник был заключен в тюрьму, убежал оттуда и стал кардиналом. Он продолжает, однако, вести беспутный образ жизни, пока не встречает благородную Клелию. В романе Стендаля Александр Фарнезе станет Фабрицио, Ванноза — Сансевериной, Родерико — графом Моска.

Читателя, который не может оторваться от романа Стендаля, пожалуй, смутит то пренебрежение, которое выказывал Бейль к интриге повествования. Газетная заметка, старая новелла, даже неудачная книга одного из современников в его воображении оживали, преображались, становились макетами мира, который он заселял своими героями. Сюжет его не радовал и не стеснял. Он не составлял подробного плана романа, зная, что такой план неизбежно будет опрокинут в ходе работы. Он писал Бальзаку: «В молодости я пробовал иногда набрасывать план романа, но эти планы меня сразу расхолаживали...» Он не раз признавался, что, только написав несколько страниц, видит дальнейшее, говорил, что намеченные рамки могут помешать душевным находкам. Его вдохновляло рождение героев, становление характеров; причем он никогда не характеризовал героев — характеры проявлялись в поступках; этой чертой его романы напоминают театр. Он объяснял методы своей работы: «Очертить как можно более четко характеры и наметить в самых общих чертах происшествия. Детали придут потом. Никогда так глубоко не видишь деталей, как во время работы, когда пишешь...»

Для Стендаля-романиста самое важное правдивость характеров, которая зависит от множества точных душевных деталей. Во французском тексте романа «Красное и черное» семьсот страниц. Всего-навсего

одна страница рассказывает о многих существенных событиях: прочитав письмо госпожи Реналь, Жюльен быстро покинул Матильду, добрался до почтовой кареты и направился в Веррьер. Там он забежал в оружейный магазин и не помня себя купил пистолет. После чего он пошел в церковь, увидел госпожу Реналь, которая молилась, и дважды в нее выстрелил. Все это рассказано быстро, лаконично, как в рабочем сценарии. Но свыше ста страниц с поразительной, скажу, с математической точностью показывают, как честолюбивая игра Жюльена, решившего завоевать сердце Матильды, становится своеобразной любовью.

Вопрос о том, как автор создает своих героев, одна из самых важных и самых необследованных сторон психологии творчества. Одни читатели убеждены, что романист выводит в книгах подлинно существующих людей, меняя только имена, другие думают, что герои романа — это искусственно созданные персонажи, отвечающие сюжету, цели автора, его идеям, третьи полагают, что писатель путем сложных наблюдений находит некий концентрат, который является уже не просто персонажем, а типом. Когда мы знакомимся с многочисленными исследованиями, посвященными «Красному и черному», мы видим, что Стендаль создавал своих героев по-разному, к некоторым из них, вероятно, применимы приведенные мною суждения читателей, но эти суждения не объясняют главного.

Есть ли в «Красном и черном» подлинно существовавшие люди? Есть. Некоторые даже описаны под своими фамилиями: учитель Бейля Грос, гренобльский аббат Шелан, книготорговец Фалькон (одну букву Стендаль изменил). Гренобль в романе стал Безансоном. Исследователи много спорили и спорят о прототипе маркиза де ля Моля, о типах заговорщиков; в романе Стендаля они находят различных министров Реставрации. В психологическом анализе Стендаль чрезвычайно дорожит правдивостью деталей, никогда Матильда не сможет повторить душевное движение госпожи Реналь, различен также их словарь. Но как только начинаются политические споры, Стендаль не заботится об индивидуализации языка, он старается помочь своим персонажам изложить их мысли наиболее ярко. Маркиз де ля Моль говорит заговорщикам: «Да, господа, именно об этом несчастном народе можно сказать: «Чем станет он — столом, лоханкой, богом?» «Он

станет богом!» — воскликнул баснописец...». Ультрароялисты должны сделать народ богом с помощью армий интервентов. За год до того Стендаль писал в газетной статье: «В басне Лафонтена «Ваятель и статуя Юпитера» скульптор, начиная работать над куском мрамора, восклицает: «Чем станет он — столом, лоханкой, богом?» С такой же неизвестностью мы думаем о будущем Франции. Что у нас будет через десять лет — тиран вроде Кромвеля, экономное правительство с плохо оплачиваемым президентом вроде Вашингтона или республика с Директорией из пяти человек? Об этом не говорят вслух, боясь прослыть якобинцем...» Стендаля не смутило, что «якобинец» автор и монархист де ля Моль прибегают к одному и тому же образу.

Мне кажется, что герои романа всегда являются чудесным сплавом: многие наблюдения пополняются душевным опытом автора. Мы знаем женщин, которых любил Бейль, и по тем или иным признакам говорим: он вспоминал о ней, когда писал госпожу Реналь, или он взял ее черты для образа Матильды. Но и здесь возможны ошибки: одна и та же женщина могла помочь рождению двух столь различных героинь романа. Когда Стендаль писал о муках госпожи Реналь, у которой заболел сын, он, бесспорно, вспоминал смерть дочери Клементины Кюриаль. Письма Клементины к Стендалю сохранились, и, читая их, видно, насколько она сродни Матильде. Однако в конце 1829 года Матильды де ля Моль еще не было: Стендаль еще не знал всех подробностей душевной жизни своей новой героини. Он встретился с Альбертой, которая на этот раз его отвергла. (Она обиделась, потом, когда роман был издан,— узнала в Матильде себя.) Обычно прототипом Матильды считают итальянку Джулию Риньери. В ней были одновременно и беззащитность, и огромная воля; она первая призналась в любви Бейлю. Можно было бы продлить список моделей, но мне кажется, что наблюдения Стендаль неизменно пополнял, вернее, освещал своими собственными переживаниями; это относится и к характерам женщин (здесь нет ничего удивительного — вспомним Анну Каренину, вспомним признания автора «Госпожи Бовари»).

А Жюльен? Неужто, говорят нам, Стендаль, осуждавший эгоизм, выше всего ставивший счастье дру-

гих, ненавидевший лицемерие, вложил свои сокровенные чувства в честолюбивого, расчетливого, лживого Жюльена Сореля? Некоторые критики, отвечая на этот вопрос положительно, говорят, что Анри Бейль был честолюбцем и холодным эгоистом. Другие, напротив, отрицают сходство между автором и его героем. Что касается самого Стендаля, то он не раз подчеркивал, что в Жюльена Сореля вложил себя. Конечно, нелепо отождествлять Анри Бейля с героем «Красного и черного». Но Стендаль, изображая и Жюльена, и Люсьена Левена, и Фабрицио, придал им много автобиографических черт, отрицать это могут только люди, не знакомые с исповедями Анри Бейля. Можно в романе «Красное и черное» найти множество деталей, сближающих молодого Бейля и Жюльена,— от культа Наполеона до болезненной застенчивости, от страстной чувствительности «Новой Элоизы» до глубокого неверия. Можно, читая о том, как Жюльен не решается объясниться госпоже Реналь, вспомнить юного Бейля в доме графини Дарю. Можно улыбнуться конфузу Жюльена — в первом же письме, написанном для маркиза де ля Моля, он допустил грубую орфографическую ошибку, написал «cela» с двумя «ll» — ведь ту же ошибку сделал молодой Бейль, представив записку своему покровителю графу Дарю. Можно сопоставить хитрости любви: Жюльен, желая покорить сердце неприступной Матильды, пишет любовные письма госпоже де Фервак. По роману это ему подсказал его русский знакомый, некто Коразов; на самом деле это подсказал Жюльену Бейль, который, пытаясь победить Альберту, делал вид, будто влюблен в ее подругу, госпожу Анселот. Такие детали можно, разумеется, отвести, назвать их случайными. Не они подчеркивают близость Жюльена Стендалю, а постоянное стремление автора спасти молодого честолюбца в те минуты, когда он готов погибнуть в глазах читателей. Личность Жюльена достаточно сложна: это не Тартюф и не Растиньяк. Стендаль, впрочем, не скрывает своего отношения к Жюльену. Есть в конце романа изумительная сцена. К Жюльену в тюрьму приходит его былой товарищ Фуке, простой крестьянин, который хочет отдать все свои сбережения, чтобы спасти Жюльена от смерти. Жюльен потрясен: он видит силу человечности, и Стендаль доверяет ему свое любимое слово «величье»

(«le sublime»). Здесь автор прямо вмешивается в повествование и говорит о Жюльене: «Он был еще очень молод, но, по-моему, у него была хорошая основа. Большинство людей идет от чувствительности к хитрости, а он с возрастом приобрел бы отзывчивость, доброту и вылечился бы от своей сумасшедшей подозрительности... Но к чему эти ненужные предсказания?..»

Критики, считавшие Жюльена неисправимым карьеристом, много раз доказывали, что конец романа нелогичен, натянут, случаен. Действительно, зачем было Жюльену стрелять в госпожу Реналь? Бесспорно, Матильда добилась бы своего, и, несмотря на злосчастное письмо, Жюльен стал бы зятем маркиза де ля Моля. Все это так, но Жюльен не холодный карьерист. Им овладевает безумие. Он больше не рассуждает, он похож на лунатика. Он думает, что мстит госпоже Реналь, и, только опомнившись в тюрьме, видит, что он ее любит.

Конечно, поступок его непривлекателен, но Стендаль превращает его из обвиняемого в обвинителя — сын бедного крестьянина, плебей обличает то общество, которое требует лицемерия, наказывает за правду и в угоду множеству условностей попирает большие чувства.

(Часто говорят о воздействии общества на художника и куда реже о воздействии художника на общество. В 1830 году Жюльен Сорель начал жить самостоятельной жизнью и полвека спустя стал своим человеком для довольно широкого круга французских читателей. Две любовные истории Жюльена начинаются с рассудочных выкладок, с тщеславия, с желания влюбить в себя женщин того общества, которое для него закрыто; любовь он разыгрывает как шахматную партию; и в обоих случаях, неожиданно для себя, оказывается захваченным чувством, превращается из игрока в фигуру. Жюльен имел много наследников во французском психологическом романе конца XIX и начала XX века. Во Франции мне приходилось сталкиваться с молодыми людьми, которые считали вполне естественным, влюбляясь, сохранять хладнокровие, помнить о честолюбии, изучать стратегию любви. Конечно, писатель описывает, но он и предписывает.)

Золя казалось, что Стендаль пренебрегал реальностью. Вспоминая сцену, когда Жюльен вечером в саду

впервые решается украдкой пожать руку госпожи Реналь, Золя писал: «Не чувствуется среда. Это могло бы приключиться безразлично когда и безразлично где, лишь бы было темно». Золя отмечал, что Стендаль не описывал ни одежды, ни обстановки, давал, по его мнению, мало примет социального положения героев: «Конечно, он знал жизнь, но он ее не показывал в ее подлинном виде; он подчинял действительность своим теориям и показывал ее согласно своим социальным концепциям». По мнению Золя, Стендаль грешил субъективизмом и поэтому не был реалистом.

Современники возмущались романами Стендаля, говоря, что этот писатель клевещет на французское общество, что добропорядочные провинциалки не похожи на госпожу Реналь, что семинария в Безансоне — дурной шарж, что маркиз де ля Моль и дамы Веррьера являются фантазией автора, ищущего дешевых эффектов.

Стендаль защищался. Он не боялся язвительных отзывов, но за спиной журнальных критиков он видел (и не без основания) тени полицейских. Он говорил, что его романы показывают действительность, что он не преувеличивает, не шаржирует и, уж конечно, не клевещет. В «Красном и черном» Стендаль писал: «Роман — зеркало на большой дороге. В нем отражаются то лазурное небо, то грязь, лужи, ухабы. И человека, у которого зеркало, вы обвиняете в безнравственности. Зеркало отражает грязь, и вы обвиняете зеркало. Обвиняйте лучше дорогу с ухабами или дорожную инспекцию...» В предисловии к «Арманс» Стендаль говорил: «Два десятка страниц могут показаться сатирой... Мы просим у читателей снисхождения, которое публика оказала авторам комедии «Три квартала»: они показали публике зеркало, и не их вина, если некоторые уроды узнали себя. На чьей стороне зеркало?..»

Итак, по словам Золя, Стендаль пренебрегал реальностью. Современники упрекали автора «Красного и черного» в том, что он искажает действительность. Стендаль отвечал: я — зеркало. К этому можно добавить, что Золя приписывал деформацию действительности философским и политическим идеям Бейля, а критик (разумеется, академик) Фагэ уверял, что Стендаль был попросту неумен, «за всю жизнь у него не было ни одной идеи».

Чем больше я заглядываю в историю литературы, тем меньше понимаю в классификации направлений, течений, авторов. В искажении действительности упрекали уже Аристофана, и возможно, что он говорил в ответ про зеркало. Гоголь пытался объяснить, что существует различная оптика — для наблюдения над звездами и для обследования мельчайших насекомых. Стендаль писал о том, что замечал, а замечал он, как и все писатели, далеко не все. Даже Золя, уверявший, что он объективен, научен, беспристрастен, выбирал из сюжетов те, которые соответствовали его идеям, создавал героев романов согласно своему замыслу, ярко освещал одни чувства, кидал беглый отсвет на другие, оставлял в тени третьи. «Зеркало» Стендаля не было полированной поверхностью, он не отражал, а, наблюдая, воображал и преображал. Перспектива «Битв» Учелло не имеет ничего общего с перспективами фотографии. Диалоги Хемингуэя не похожи на механическую запись любого, даже самого драматического, разговора. Глава «Красного и черного», посвященная суду над Жюльеном Сорелем, менее всего напоминает стенограммы судебных разбирательств. Как бы ни был точен социальный анализ развития общества, как бы ни была подчинена общим процессам любая индивидуальность, мир романа отличен от философских обобщений, государственных планов, данных статистики.

Писатель как бы открывает человека, а открытие это не изобретение, оно требует подъема и внутренней свободы искателя. Конечно, даже самый крупный ученый, пролагающий новые пути, многое берет у своих предшественников; но если бы общество могло подсказать Ньютону, Копернику, Менделееву или Эйнштейну, что именно они должны искать и что найти, не потребовалось бы их гения, открытий не было бы. Гельвеций, Руссо, Монтескье, Сен-Симон помогли Стендалю определить отношение к миру, но они не могли подсказать ему его душевные открытия.

Стендаль, как и все большие писатели от Данте до Толстого, был в своих произведениях тенденциозным. Тенденциозность — это страстность, она не может помешать автору, и произведения писателей, выступавших против тенденциозности, не менее тенденциозны, чем книги Стендаля. Но быть тенденциозным в искусстве вовсе не означает смещать пропорции и подчинять поступки героев идее романа; так создаются толь-

ко дурные книги; они могут, конечно, при благоприятных обстоятельствах сыграть известную роль, но это — книги на час. Смещая пропорции, изменяя перспективы, желая придать плоть своей идее, писатель повинуется строгим законам художественной правдивости; только если он будет соблюдать эти законы, читатели примут его толкование за отражение действительности, живопись — за зеркало. Стендаль в своих романах создал мир, который, будучи реальным, никак не является копией мира, существовавшего в 1830 или 1840 годах.

Сопротивление героев автору заставило зрелого Стендаля отказаться от предварительных планов романа: он признавался, что план трещит и распадается по мере того, как герои обрастают плотью.

Говоря о законах искусства и о художественной правдивости, я вспоминаю слова Белинского: «Истинным художникам равно удаются типы и негодяев и порядочных людей; когда же мы находим в романе удачными только типы негодяев и неудачными типы порядочных людей, это явный знак, что или автор взялся не за свое дело, вышел из своих средств, из пределов своего таланта и, следовательно, погрешил против основных законов искусства, то есть выдумывал, писал и натягивал риторически там, где надо было творить; или что он без всякой нужды, вопреки внутреннему смыслу своего произведения, только по внешнему требованию морали, ввел в свой роман эти лица и, следовательно, опять погрешил против основных законов искусства... Творчество, по своей сущности, требует безусловной свободы в выборе предметов не только от критиков, но и от самого художника. Ни ему никто не вправе задавать сюжетов, ни он сам не вправе направлять себя в этом отношении. Он может иметь определенное направление, но оно у него только тогда может быть истинно, когда без усилия, свободно, сходится с его талантом, его натурою, инстинктами и стремлением».

Можем ли мы не дорожить опытом Стендаля? Его тенденциозность вытекала из его глубоких убеждений, он сочетал гражданские страсти с глубоким и правдивым раскрытием душевного мира героев, философию с точностью сердечных примет. Мне кажется естественным, что передовые писатели нашего времени ревниво относятся к урокам Стендаля. Они не могут

его уступить бесплодным эгоцентрикам, и никогда они не согласятся отдать большое сердце Стендаля в монопольное ведение разномастных догматиков.

Золя считал, что отсутствие тщательного описания внешности героев, их одежды, обстановки было недостатком Стендаля. По-моему, это было его особенностью, вытекавшей из его мироощущения, из его концепции романа. Бальзак не брезгал внешними приметами; он подробен в описаниях, он не скупится на серии драматических эпизодов, стремится создать галерею типичных персонажей. Многие его романы напоминают мне картины Брейгеля. Герои Стендаля возникают внезапно, они сродни исступленным воинам, женщинам и старцам Микеланджело. (Написав эти строки, напечатав в журнале статью, я вдруг увидел, что мое сравнение невольный плагиат — Бальзак писал Стендалю: «Я пишу фреску, а вы создали итальянские статуи».) Стендаль порой опускал не только описания внешности героев, но и, казалось бы, важнейшие сцены. Я говорил о том, как скупо изображено преступление Жюльена, ему посвящено ровно шестнадцать строк. В «Пармском монастыре», кратко сказав, что Клелия отдалась Фабрицио, Стендаль пишет: «Здесь мы попросим разрешения, не добавив ни одного слова, перешагнуть через три года». Пейзажи появляются только тогда, когда природа раскрывает душевный мир героев. Читатель должен многое вообразить, дополнить текст своей фантазией; в этом отличительная черта романов Стендаля.

Конечно, с незапамятных времен любое произведение искусства, будь то эпические песни, легенды или статуи богов, доходило до людей дополненное их фантазией. Чтение романа — творческий процесс, читатель пополняет текст своим воображением, толкует героев повествования, исходя из своего душевного опыта. Нет одного Жюльена Сореля, как нет одной Анны Карениной,— их столько же, сколько читателей.

Беседуя с писателями, моими современниками, я порой замечал озабоченность автора: достаточно ли подробно он описал такую-то сцену или такой-то, пусть второстепенный, персонаж? Будут ли понятны эти главы читателям? Появился даже неологизм, который меня коробит не столько вульгарностью, сколько алогичностью — в нем явное пренебрежение ролью читателей, я говорю, разумеется, о «доходчивости». Стен-

даль относился к читательской фантазии с глубоким уважением. Он говорил о «живописи, которую создает воображение зрителей», и оставлял в книгах широкие поля — многое должен был дописать читатель. Вот что писал Стендаль о романе одного из средних беллетристов: «Его будут читать, похвалят и быстро забудут... Все в нем верно, и все плоско; ни о чем или почти ни о чем не стоило говорить. Этот роман обрадует читателей, лишенных воображения».

(Скупость описаний внешности героев, вероятно, немало озадачивала кинорежиссеров, занимавшихся инсценировками стендалевских романов. А может, это, напротив, их радовало? Я смотрел в Праге французский фильм, созданный по роману «Красное и черное». Молодой чех возмущенно говорил девушке: «Они попросту спутали: Матильда на экране — это госпожа Реналь в книге, и наоборот...» Я убежден, что он твердо знал, как именно выглядят героини Стендаля.)

Стиль Стендаля резко отличается от стиля романистов его эпохи; в своей голизне, в перебоях ритма, в стремлении быть точным он приближается к исканиям нашего времени. Стендаль говорил: «Человек, охваченный чувством, случайно находит выражение самое ясное и самое простое». Он писал Бальзаку: «Стиль никогда не может быть слишком ясным, слишком простым... Красоты стиля Шатобриана мне казались смешными уже в 1802 году. Этот стиль выдает множество мелкой неправды... Стиль Руссо, Виллльмэна, Санд — это много того, о чем не стоило бы говорить, а часто и много фальшивого... Порой я четверть часа думаю, поставить ли прилагательное до существительного или после, — мне хочется рассказать о том, что у меня на сердце: 1) правдиво и 2) точно... Если бы госпожа Санд перевела на французский язык «Пармский монастырь», роман, наверно, пользовался бы успехом, но то, что помещается в двух томах, стало бы тремя или четырьмя». Стремление к лаконичности в глазах Стендаля было связано со стремлением к правдивости: он не терпел того, что на литературном жаргоне называют «водой».

Он ненавидел псевдопоэтичность и ложный пафос: «Не могу вынести, когда вместо «лошади» пишут «конь», по-моему, это лицемерие». Он возмущался, напав в книге Сталь на гиперболу: стоило фонтану Треви замолкнуть, как над всем Римом воцарилось

молчание,—«Неужели французскую публику можно прельстить такими пошлыми преувеличениями?..» Много раз Стендаль говорил, что образцом стиля для него является гражданский кодекс. Он боялся громких слов: «Не нужно упрекать великих мастеров живописи в холоде. В течение моей жизни я видел пять или шесть героических поступков, и я был поражен простотой героев».

Стендаль придавал огромное значение ритму—и в развитии повествования и в диалогах: «Когда люди разговаривают, нужно ритмом показать различие характеров, найти ритм для различных чувств». Его романы напоминают реки его родного края, Дофинэ, которые то стремительно несутся вниз, снося все на своем пути, то становятся широкими, плавными, отражая деревья или дома, то снова дробятся и пенятся. Стендаль ни на минуту не забывает о ритме повествования. Он может ввести в роман вереницы людей, описав их подробно или назвав скороговоркой, и забыть о них в ту самую минуту, когда читателю кажется, что они выходят на передний план. Один из современных исследователей Стендаля, Бардэш, приписывает это капризу автора, возведенному в прием: «Романист прогуливается и записывает свои впечатления. Если романы Стендаля что-либо напоминают, то скорей всего «плутовской роман». По-моему, романы Стендаля менее всего напоминают плутовской роман, который был построен на смене приключений. Стендаля увлекали характер общества, характеры людей, общественные и личные драмы; интрига для него была тем же, чем являлись религиозные мифы для неверующих живописцев Возрождения. Если я упомянул об определении Бардэша, то только для того, чтобы отметить неумирающую молодость Стендаля: давно он всеми причислен к классикам, но построение его романов, его манера письма продолжают вызывать недоумение и споры.

Раскроем «Красное и черное». Вот одна из патетических минут: хитрость Жюльена, посылавшего любовные письма госпоже де Фервак, удалась: гордая Матильда капитулировала. Жюльен, в свою очередь, захвачен страстью. Стендаль сразу становится лаконичным: «Разумнее опустить описание столь сильного безумия и блаженства. Выдержка Жюльена была равной его счастью: «Мне нужно спуститься по лесен-

ке»,—сказал он Матильде, увидев на востоке, за садами, на трубах утреннюю зарю». (В русском издании это переведено так: «Но, пожалуй, будет разумней воздержаться от описания столь невероятного помрачения рассудка и столь умопомрачительного блаженства. Однако мужество Жюльена было не менее велико, чем его счастье. «Мне надо уйти через окно»,— сказал он Матильде, когда утренняя заря заалела на дальних дымовых трубах, далеко за садами на востоке». Перевод почти вдвое длиннее оригинала, вставлено много объясняющих слов, и последняя фраза разбита на две. Я говорю это не в укор переводчику — Стендаль считал, что именно так «переведет» его роман Жорж Санд. Переводчик постарался придать лаконичному стилю Стендаля более традиционный характер.) У Стендаля длинные отступления сменяются напряженным, отрывистым диалогом, внутренние монологи — политическими документами, светская болтовня — глухими признаниями. Задолго до социальных сдвигов XX века, до машинизации быта, до эпохи, когда жизнь каждого окажется тесно сплетенной с жизнями сотен других, Стендаль положил начало той форме романа, которая нам представляется современной: это быстрая смена мест действия, перебои ритма, внезапное повышение и понижение голоса. Вот отрывок из письма Бейля, который показывает, насколько его манера письма близка к писателям XX века: «На улице Лючина убили девушку, она упала в двух шагах от меня. Больше всего меня поразила кровь, очень яркая, на красивых, хорошо вылепленных руках. И потом, боже мой, как быстро это произошло! Счастье умереть так! Две сотни сбежавшихся зевак были вне себя, бледные; их челюсти тряслись. Из тридцати убийц вешают одного, да и то не сразу — через четыре года». Вот еще цитата: «Не знаю, проезжали ли вы на пароходе по Роне под мостом Сен-Эспри, что возле Авиньона. Все перед этим боятся, говорят — что будет? Потом мост показывается, сильное течение вдруг подхватывает пароход, и минуту спустя мост позади. «Да, но я говорю, сударь, о смерти, об этой самой минуте — я не могу подумать о ней без ужаса».— Поверьте, она заполнена другим — болезнью, иногда острой болью. Пока ты чувствуешь боль — ты жив, ты не умер, ты только сильно болен. И вдруг ты больше ничего не чувствуешь. Значит, смерть — ничто. Это

дверь, она может быть открытой или закрытой, ничем другим она не может стать...»

Стендаля упрекали в поспешности, небрежности, скупости, калейдоскопичности, нестройности и нелогичности повествования. Стендаль был равнодушен к критике людей, которых не уважал, но, когда он услышал те же возражения из уст Бальзака, он усомнился.

Бальзак встретился с Бейлем 11 апреля 1839 года. При беседе присутствовал Форг, который записал: «Мы слышали, как плодовитый романист важно объяснял г. Бейлю, что нужно делать для того, чтобы заинтересовать публику героями романов. Самое важное, говорил этот добровольный наставник, описать в мельчайших деталях их внешность, одежду, различные мелкие странности каждого. Автор «Красного и черного» слушал эти наставления с видом почтительного ученика».

Возражения Бальзака относились не только к языку, но и к построению «Пармского монастыря». Стендаль решил послушаться: нужно выкинуть первые главы и начать роман прямо с битвы при Ватерлоо, нужно выкинуть также аббата Бланеса и ввести ряд новых эпизодов, нужно, наконец, придать языку большую плавность. Он сел за работу и вдруг — это было 9 февраля 1841 года — почувствовал, что он на ложном пути. Нет, он не выбросит первых глав — «из уважения к милым образам Милана 1796 года, а также, чтобы сохранить характер госпожи Пьетранеры». Нет, он не станет «лакировать стиль»: это его «раздражает». Нет, он не сможет писать иначе, чем того требует его совесть. (Над уроком Стендаля не мешает призадуматься тем авторам, которые, под влиянием критических статей, порой слишком быстро садятся за переделку своих романов, забывая, что человек не змея и сбрасывать кожу ему не дано.)

Стендаль умер год спустя. Его последние годы были нелегкими. Служба в захолустном, папском Чивита-Веккии походила на ссылку. Будучи общительным, он был осужден на одиночество. Еще в молодости он признался: «Мне необходимо любить и быть любимым». (В 1833 году он умолял Джулию Риньери стать его женой. Она ему отказала.) Служащий консульства, грек Лизимак Тавернье, ненавидит Бейля, залезает в ящики письменного стола, строчит доносы.

Бейль знает, что за ним следит полиция. Он начинает шифровать слова: вместо «религии» пишет «джионрели», вместо «иезуитов» — «теже», вместо «Гизо» — «Зоги». Он подписывает письма различными именами: Дюран, Изер, Шоппье, Дарнад — у него около сорока кличек.

Он страдает обмороками. 1 января 1840 года он сидел у камина, исправлял рукопись «Ламиеля» и вдруг упал в огонь. 15 мая — первый инсульт. Поправившись, он пишет: «Мне пришлось повоевать с небытием. В общем, противна минута перехода — этот страх нам вдолбили с детства...» Полиция убеждена, что консул прячет революционные документы, она усиливает слежку. 19 июня Бейль пишет своему двоюродному брату: «У меня две собаки, я их очень люблю. Английский спаньель, черный, красивый, но печальный, меланхолик, другой «луппело», волчонок, цвета кофе с молоком, веселый, находчивый, характер молодого бургундца. Мне было бы слишком грустно, если бы не было никого, кого я могу любить...» Он должен был умереть полгода спустя. Он писал в «Красном и черном»: «Каждый умирает, как может: я хочу думать о смерти по-своему... Видимо, говорил он себе, моя судьба — умереть мечтая...» Эта мечта исполнилась: он шел, упал и умер.

В Париже на Монмартрском кладбище внимание туристов привлекает могила Гейне. На том же кладбище имеется другая могила с итальянской надписью. Бейль просил в завещании написать по-итальянски на могильной плите:

АРРИГО БЕЙЛЬ.

Миланец.

Жил. Писал. Любил.

Иной посетитель, озадаченный этой эпитафией, может спросить, не отрекся ли Стендаль от своей родины. В одной из своих книг Бейль благодушно рассказывает о забавном персонаже итальянской оперы-буфф, который на вопрос, откуда он родом, отвечает: «Из Космополиса. Можете считать меня космополитом». (У слов своеобразная судьба. Во времена Стендаля понятие «космополитизма» связывалось с идеалами гуманистов XVIII века, с мечтой о «всемирной республике». Прошло сто лет, и это слово стало уничижительным.) Некоторые исследователи нашего времени говорят,

что Стендаль был космополитом в современном смысле этого слова: он любил Италию, высмеивал Францию и французов, отрекся от родины. Бейль действительно полжизни прожил в Италии, около трех лет провел в Германии, неоднократно бывал в Англии. В ранней молодости он писал под различными псевдонимами, потом остановился на имени, которое звучит как немецкое. (Его раздражал Винкельман, проповедовавший идею абсолютной красоты, обязательной для всех времен. Узнав, что Винкельман родился в бранденбургском городке Стендаль, Бейль торжествующе говорил: «Отныне господин Винкельман — из моих бывших крепостных...») В дневниках Бейля много итальянских и английских фраз. Он пишет книгу об итальянской живописи, преклоняется перед Шекспиром, увлекается Моцартом. Он ставит в пример французским политикам то американские выборы, то английскую конституцию. Он говорит, что итальянцы проще, непосредственнее, человечнее французов. Когда он живет в Париже, у него много друзей-иностранцев: немецкий врач, лондонский адвокат, итальянские революционеры. Есть у него и русские друзья: Соболевский, А. Тургенев, Вяземский. (Стендаль не знал, с каким восхищением его русские друзья отзывались о «Красном и черном» в те времена, когда число читателей и почитателей Бейля измерялось немногими десятками.) Стендаль часто говорит о своем «испанизме»; он увидел только Барселону, откуда полиция его выслала, но трагические черты, присущие испанскому гению, неизменно его привлекают. В нем нет ни национального чванства, ни пренебрежения к чужестранной жизни. Он видит хорошее и дурное как у себя на родине, так и за ее пределами.

В Англии он восхищается игрой Кина, беседует с людьми, ум которых высоко ставит, одобряет многое в английских нравах и одновременно пишет: «Правосудие здесь беспристрастно и безупречно, но правосудие существует только для богатых. Человек хорошо одетый, с тридцатью луидорами в кармане, для того, чтобы начать процесс, если хотите, самый свободный человек на свете. Горемыка, который живет на поденную плату, раб, каких нет даже в Марокко... В Англии тринадцать миллионов людей работают через силу, а у шести или семи семейств такие богатства, о которых на континенте не имеют представления». Недавно Т. Кочеткова обнаружила в рижской библиотеке ста-

рую итальянскую книгу, на полях которой много интересных заметок Стендаля. Вот что он записал в 1830 году: «Стоит развернуть английский литературный журнал, как в нос ударяет дурной запах денег».

Он писал в 1812 году из Москвы: «Только моя счастливая и благословенная Италия производила на меня такое впечатление» — и продолжал: «Русская власть — это своеобразный вид восточного деспотизма. Правящая верхушка (восемьсот или тысяча человек) обладает от пятисот тысяч до полутора миллиона ежегодного дохода и сотнями тысяч рабов». Пять лет спустя, вспоминая Россию, он говорил: «Исход жителей из Смоленска, из Гжатска, из Москвы в течение сорока восьми часов — самое удивительное моральное событие нашего века... Можно ли сравнить графа Ростопчина и бургомистра Вены, который отправился к императору (Наполеону), чтобы засвидетельствовать ему свое почтение?»

В годы Бурбонов Стендаль завидует американской демократии, но он рассказывает: «Клинкер — очень богатый американец, он неделю тому назад прибыл в Ливорно с женой и сыном. Он проживает в Саванне и приехал в Европу на год. Ему сорок пять лет, он тонок и неглуп. Вот уже три дня, как я с ним встречаюсь, и о чем бы он ни говорил, это всегда связано с деньгами. Эти разговоры ведутся в Риме перед прекрасными памятниками искусства. Американец все осматривает внимательно, как вексель, но красоты он абсолютно не чувствует. В соборе святого Петра, пока его жена, болезненное и покорное существо, разглядывала ангелов на могиле Стюартов, он мне объяснял, как быстро в Америке роют каналы... На все у него два суждения: «очень дорого» или «очень дешево». Слов нет, Клинкер умен, но он изрекает сентенции, как человек, который привык, чтобы его слушали. У этого республиканца много рабов». Стендаль говорит о чужом то с любовью, то с ненавистью, это чужое для него — свое. Космополитом он не был, но он не был и провинциалом.

Говорили, будто Гейне не немецкий поэт, потому что он любил Францию. Говорили, будто Герцен не русский писатель, потому что он преклонялся перед «священными камнями» Европы. Стендаль любил Францию, но он не выносил ни лживых похвал, ни лжепатриотической шумихи: он был слишком целомудренным, чтобы бить себя в грудь и кричать на

перекрестках Европы о приоритете своей родины. Вспоминая начало своей жизни, Бейль писал: «Не было у нас другой религии, кроме самой важной мысли — быть полезными отчизне». В политических статьях Стендаля — тревога за судьбы Франции, он не просто свободолюбивый европеец, он француз, наследник якобинцев. Среди его учителей нельзя не назвать Монтескье, Паскаля, Руссо, Сен-Симона. Все его качества, как и его недостатки, связаны с французским характером. Он это знал и не раз отмечал свое тщеславие в любви, страх показаться смешным, привычку во что бы то ни стало острить. Спор о космополитизме Стендаля — это давний спор о подлинном характере любви к родине: связана ли такая любовь с пренебрежением к другим народам, с восхвалением пороков и недостатков соотечественников, с анафемами и здравицами. Для квасных патриотов (а такие имеются и во Франции, хотя там нет кваса) «миланец Арриго Бейль» был перекати-поле. Но для Франции он был и остается одним из самых ясных носителей французского гения.

Он говорил, что все человеческие несчастья происходят от лжи, работа писателя была для него служением правде. Он хотел примирить справедливость с той свободой, которая ему представлялась неотделимой от человеческого счастья. Шутя он говорил, что в Америке люди свободно выбирают метельщиков улиц, но свободы у них нет: в воскресный день они не смеют весело ходить по улице — того не терпит пуританское лицемерие. Он писал: «Нужно научиться не льстить никому, даже народу». Он твердо знал, что счастье одного немыслимо без общего счастья, и в этом объяснение его политической страстности. Он знал также, что мало общественного прогресса, нужны и большие чувства: «Сильнее всего, прежде всего я люблю простоту и доброту, особенно доброту... Это единственное, чего я жажду». Нам, выросшим на великой русской литературе XIX века, эти слова понятны и близки. Полвека спустя мысли Стендаля о правде в искусстве повторил русский писатель, казалось бы никак с ним не схожий. «Можно лгать в любви, в политике, в медицине, можно обмануть людей и самого Господа Бога — были и такие случаи,— но в искусстве обмануть нельзя» — так говорил Чехов.

Так жил, писал и любил Анри Бейль. Может ли мечтать о большем любой писатель?

Импрессионисты

1

О живописи трудно говорить, живопись нужно смотреть. Слова порой мешают увидеть живопись: предвзятые толкования, произвольные определения, готовые этикетки. Многие люди, никогда не видавшие холстов Мане или Ренуара, хорошо знают, что во Франции были художники-импрессионисты, которые «показывали мир искаженным, изображали свои беглые капризные впечатления и нанесли ущерб искусству».

Если я решаюсь изложить некоторые мои мысли о группе французских живописцев прошлого века, то только потому, что полезно рассказать, в каких условиях возник импрессионизм и чем он был в действительности. Живопись нельзя рассказать, но слова можно опровергнуть словами.

Стремление толковать различные явления искусства как ступени его прогресса или регресса зачастую мешало правильно воспринять замечательные произведения. Рафаэль долго считался вершиной итальянского Возрождения. При таком толковании Джотто был неумелым учеником, а мастера кватроченто подмастерьями. Между тем Учелло и Мазачио писали иначе, чем Рафаэль, не только потому, что не обладали его опытом, но и потому, что хотели выразить нечто другое, присущее жизни и мироощущению XV века. Лет пятьдесят тому назад многие воспринимали стих Некрасова как потускневший стих пушкинской эпохи, что, разумеется, было неправильно: другое время, другие темы, другие чувства определяли выбор другой формы. Нужно рассматривать творчество писателей или художников не в их сравнении

с мастерами предшествующих или последующих эпох, а как выражение той эпохи, в которой они жили.

Однако нам совершенно ясно, что большие художественные явления часто меняли многое в кругозоре и в мастерстве писателей или живописцев. Такие события, как венецианская живопись, романтическая поэзия, русский роман второй половины XIX века, предопределили дальнейшее развитие живописи и литературы различных стран.

Именно поэтому размышления над прошлым часто бывают своевременными. Не нужно только при этом прошлое толковать как современное.

Летом 1940 года, когда немецкие танки вошли в опустевший, зачумленный Париж, я часто вспоминал картину Жерико «Плот Медузы». На гербе Парижа — корабль с горделивой надписью: «Его бьют волны, но он не тонет». Дело, конечно, не в аллегории. Картину Жерико я вспоминал потому, что она отвечала моему душевному состоянию. Может быть, французский романтизм, порой чересчур красноречивый, не создал ничего более тревожного, чем холст Жерико: в нем буря, кораблекрушение, трагедия людей и народов.

Картина Жерико была выставлена в салоне 1819 года. Она вызвала возмущение одних, восторг других. Делакруа (ему тогда было двадцать лет) восхищенно говорил о «Плоте Медузы». Иначе восприняли работу Жерико блюстители общественного порядка. Знаменитый художник Энгр в гневе восклицал: «Я не хочу таких «Медуз»! Я не хочу талантов, расцветающих в анатомическом театре! Не людей они нам показывают, а трупы. Их привлекают только уродство, только ужас. Нет, я этого не хочу! Искусство должно быть прекрасным, оно должно учить красоте».

Жерико умер в возрасте тридцати трех лет. Энгр дожил до восьмидесяти семи. Он неизменно пользовался покровительством императоров и королей. Он писал большие полотна с мастерством и с душевным холодом — то «Наполеон на императорском троне», то «Мольер на ужине у Людовика XIV».

Ровно тридцать лет спустя после скандала, вызванного картиной Жерико, в салоне 1849 года выставил свои работы тридцатилетний Курбе. Одна из них, «Вечер в Орнане», служила предметом особых насмешек посетителей выставки. Энгр восклицал: «До чего это безнадежно! Ни композиции, ни рисунка, одни преуве-

личения, почти пародия. У этого молодого человека только глаза... Он создает мнимую правду, которая кажется более реальной, чем действительность. С точки зрения искусства, это абсолютное ничтожество. Это революционер, и его пример может быть опасен...»

Четыре года спустя в очередном салоне были выставлены «Купальщицы» Курбе. Наполеон III вышел из себя и в ярости ударил холст хлыстом.

В парижском салоне 1863 года была выставлена картина Эдуара Мане «Завтрак на траве». Этот холст вызвал очередную бурю негодования. Критики говорили о «бесстыдстве», «цинизме», называли Мане «рекламистом» и «бездарностью». Толпа светских прощелыг, окружив художника, осыпала его площадной бранью.

Что же возмутило Энгра и его сторонников в картине Жерико?

Вспомним сюжет этого холста. В 1816 году французское судно «Медуза» затонуло возле берегов Африки. Свыше ста пассажиров взобрались на плот, который много дней держался на воде. Люди умирали, и когда наконец плот был замечен, на нем оказалось пятнадцать живых. Разумеется, это невеселая история. Но разве не видали посетители салона 1819 года картин с мрачными сюжетами? Учитель Энгра Давид в свое время написал «Убийство Марата», что вряд ли представлялось взиравшим на холст идиллическим зрелищем.

Может быть, ужасен сюжет картины Курбе, той самой, за которую Энгр обозвал художника «революционером»? Вокруг стола сидят отец Курбе, художник и гость, который закуривает трубку. Другой гость играет на скрипке. Под столом охотничья собака. Мало ли писали до Курбе интерьеров со скрипками или без скрипок, с собаками или с кошками?

А «Купальщицы», вызвавшие гнев императора, столь ли они вызывающи? Одна женщина, одетая, лежит на траве, другая разделась и, придерживая рубашку, идет к воде. Она видна со спины. Писатель Мериме, которого Наполеон III и его супруга жаловали, возмущался «Купальщицами»: «Как может прийти в голову изобразить столь натурально уродливую женщину со служанкой, которые купаются в луже?..» Очевидно, и в данном случае возмущение вызвал не сюжет картины. Наполеон III не отличался чрез-

мерным целомудрием, и голая спина женщины вряд ли могла оскорбить нравственность автора «Кармен», который восхищался сотнями голых Венер, изображаемых его современниками.

А «Завтрак на траве»? Может быть, хоть на этот раз можно сказать, что скандал был порожден сюжетом? Двое мужчин, они одеты, одна женщина вдали купается, другая сидит голая на траве. Сюжет чрезвычайно напоминает «Сельский концерт» прославленного венецианца Джорджоне; эта картина висит в Лувре, и люди, возмущавшиеся Мане, ею восхищались. Золя отмечал, что в Лувре имеется не менее пятидесяти холстов, на которых перемешаны одетые люди и голые. Значит, и в данном случае посетителей выставки возмутил не сюжет. Золя писал: «Вы знаете, какое впечатление производят холсты Мане в салоне? Они буквально взрывают стены. Вокруг них выставлены различные кондитерские изделия, приготовленные согласно вкусам эпохи, деревья из леденцов, пряничные домики, мужчины из сдобного теста и дамы, подобные сливочному крему... Среди этого избытка сластей картины подлинного художника выделяются, они вносят известную горечь. Вот причина горьких гримас...»

Холст редко изумляет сюжетом, о сюжете человек задумывается потом, когда картина чем-то привлекла его к себе. Воздействие живописи отлично по своей природе от воздействия литературы. Энгр, осуждавший и Жерико и Курбе, отвергал не сюжеты их картин, а то, как они подошли к разрешению этих сюжетов. Композиция, рисунок, краски, ощущение света — вот тот сложный и вместе с тем прямой язык, на котором художник выражает свои мысли, свои чувства.

Литература Возрождения, расставшись с житиями мучеников, теологическими трактатами, мистериями, открыла новую тематику. Боккаччо и Рабле описывали жизнь своих современников. Испанский плутовской роман показал читателям, что похождения вульгарного мошенника могут стать основой повествования. От памфлетов Аретино краснели, в общем, не такие уж нравственные венецианки. «Плеяда» раскрыла читателям не только мироощущение древних греков, она впервые сказала о затаенных мыслях и чувствах человека XVI века.

Все знают, какую роль сыграли пластические искусства в гуманистическом движении той эпохи. Однако

живопись поражала современников Боккаччо и Рабле не столько новизной изображаемого, сколько новым живописным толкованием знакомых сюжетов. Мадонны Боттичелли удивляли флорентийцев XV века, хотя каждый из них знал, что художнику полагается изображать богоматерь. «Тайная вечеря» или «Страшный суд» не были сюжетами, найденными Леонардо или Микеланджело. Иногда сюжет явно стеснял художников. Менее всего интересовала Рафаэля теология, а ему, среди прочего, было предложено изобразить диспут о том, как должно совершаться таинство причастия. Конечно, он вдохновился не сюжетом. Зачарованные люди и поныне часами смотрят на его фреску. Они не помнят о богословских спорах давних веков, их потрясают гармония фигур, ощущение пространства, мудрость художника.

Живопись Учелло, Микеланджело, Тинторетто казалась многим из их современников грубой, даже еретичной, хотя сюжеты фресок или холстов были привычными. Я напоминаю об этом потому, что очень важно понять причину тех возражений, которые не раз в истории встречали работы художников, по-новому увидевших мир и по-новому его толковавших.

В музеях картины Жерико или Курбе теперь висят на равных правах с картинами мастеров Возрождения. Никто больше не спорит о «Плоте Медузы» или о «Вечере в Орнане». Отзывы Энгра и Мериме нам кажутся историческими нелепостями, слепотой людей умных и талантливых, которые оказались опереженными временем.

Никто больше во Франции не спорит и о той группе художников, которые продлили искания Курбе. За ними осталось название «импрессионистов», название условное, никак не определяющее совокупность работ больших, сложных и несхожих между собой мастеров. Импрессионисты давно отнесены последующими поколениями к великому прошлому французского искусства.

В Париже в 1947 году открылся музей современного искусства. В нем много замечательных холстов, но на меня он производит впечатление выставки: кое-что уже отвергнуто временем, кое-что еще не проверено. Посетители этого музея часто спорят между собой.

В Париже имеется другой музей — Тюльери, там собраны работы импрессионистов, от Мане и Дега до Сезанна. И в этом музее не услышишь споров.

Конечно, в восприятии шедевров прошлого тоже нет, да и не может быть, единодушия. Ромен Роллан, например, в своем дневнике признался, что он благоговеет перед Рембрандтом и скорее равнодушен к портретам Веласкеса. Говоря это, он, однако, ни на минуту не поставил под сомнение гения Веласкеса. Есть люди, которые предпочитают Делакруа Густаву Курбе, а Курбе импрессионистам, как есть люди, предпочитающие Бальзака Стендалю или Мюссе Бодлеру. Но это относится к душевному строю посетителей музеев и читателей, а не к спорности названных мною художников или писателей.

2

В середине прошлого века Франция жила напряженно и бурно. В идиллические захолустья, воспетые Ламартином, ворвался грохот поездов. Рождалась современная металлургия. По узким средневековым улицам Парижа бродили алчные мечтатели и вдохновенные хищники. Возникали династии новых баронов — банкиров. Росли противоречия, и росло отчаяние. Социализм был еще неясной мечтой, романами Жорж Санд, проповедями Ламенне, утопическими фаланстерами. Но июньские дни 1848 года показали, что родилась новая сила: пролетариат. Буржуа увидел, что его путь к великолепию — это путь к гибели.

Еще не был похоронен поддельный классицизм — реликвия наполеоновских времен. Энгр еще пытался оградить благопристойное искусство. Еще процветали художники, изображавшие финансовых баронов в виде героев Древнего Рима и поставлявшие государству сотни батальных полотен.

Романтизм метался между средневековыми замками и баррикадами, между экзотикой и самоубийством, между опустевшими небесами и чересчур живописными трущобами.

Ни стихи Ламартина или Виньи, ни огромные полотна академических художников не выражали глубокого смятения века. Искусство жило в разводе с жизнью. Это вполне устраивало буржуа: он склонялся к уютному, успокоенному романтизму, он хотел красивой живописи, способной украсить его особняк, мелодичной и в меру элегичной поэзии, пьес, показыва-

ющих любовные похождения, с нетрудной добродетелью и с необязательным героизмом. Да, такое искусство устраивало буржуа, но оно не могло удовлетворить большого и честного художника.

Творческий путь Гюстава Курбе трагичен: он пошел по новой дороге, и этого ему не хотели простить. По своей природе он не был ни философом, ни проповедником, ни аскетом. Он страстно любил жизнь; он писал женское тело, охотничьи сцены, заросли леса с таким увлечением, с такой чувственностью, что мир на его холстах ощутим и горяч. Он сам походил на большое живое дерево. Если его жизнь оказалась трудной, порой драматичной, то этим он обязан резкому разрыву своей художественной совести с представлениями и вкусами общества, в котором он жил.

Я рассказал, как возмутила Энгра картина Курбе «Вечер в Орнане». Делакруа, напротив, тогда приветствовал Курбе: «Вот подлинный новатор, революционер!..» Делакруа был лишен чувства зависти, и часто он бывал способен понять произведение, далекое от него. Все же он запротестовал, когда Курбе выставил своих «Купальщиц»: «Что за картина! Что за сюжет! Вульгарность форм была бы еще простительна, но вульгарность и ничтожество замысла — вот это действительно ужасно!.. О, Россини! О, Моцарт! О вы, вдохновенные гении всех искусств, извлекающие из вещей лишь то, что нужно показать человеческому сознанию! Что сказали бы вы об этих картинах?..» Он называет в своем дневнике Курбе «проклятым реалистом» и говорит: «Я стремлюсь уйти от жестокой реальности вещей, подымаясь в высокие сферы творчества».

Так Делакруа, который восхищался гением Курбе (в 1855 году он восторженно писал о двух его картинах, «Похороны в Орнане» и «Мастерская художника»), пытался противопоставить реализму романтическую концепцию мира.

Почему Наполеон III, Мериме, а с ним другие благонамеренные литераторы и критики так ненавидели Курбе? Конечно, не потому, что он оскорблял их стыдливость. Они возмущались новой живописью, им казался недопустимым и опасным для буржуазного общества прямой живописный язык Курбе. Валлес писал в 1866 году: «Курбе считали жестоким честолюбцем и смешным шарлатаном... В течение пятнадцати лет его называли не иначе как эксцентриком,

вульгарным шутом... Когда Курбе появился, все еще задыхалось в узких рамках традиций. Он разбил эти рамки, и осколки многих ранили. Особенно пострадали художники и критики... Курбе с годами стал известным, и, если бы он захотел подчиниться буржуазной эстетике или сделать уступки официальным покровителям искусства, его богатство теперь не уступало бы его известности. Слава богу, он не уступил и предпочел остаться крепким, трудиться, напрягать свои глаза, чтобы увидеть природу, и напрягать руки, чтобы запечатлеть на холсте увиденное». Таким образом, буржуазные эстеты возненавидели Курбе уже в пятидесятые годы XIX века. Нельзя эту ненависть объяснить только сюжетом картины «Дробильщики камня», в которой Прудон увидел социальную тенденцию. Один из приятелей Курбе рассказывает, что перед картиной, изображающей охоту на оленей, он сказал художнику: «Ну, здесь никто не разыщет никаких гуманитарных тенденций...» Курбе усмехнулся: «Они могут отыскать в этом подпольную организацию оленей, которые собираются в лесу с целью провозгласить республику». Да, и охотничьи сцены возмущали критиков: они видели не оленей, они видели новую живопись, страшившую их своим реализмом.

Гюстав Курбе с отрочества не любил святош, он возненавидел Вторую империю с ее балами и мундирами, с ее беззастенчивыми дельцами и свирепыми генералами. Не случайно Курбе стал коммунаром. Но и став коммунаром, он не мог ясно осознать всего исторического значения первой победы пролетариата.

Буржуазия ненавидела Курбе задолго до 1871 года; ее страшило искусство, которое, порывая с условностью, стремилось передать реальность мира.

В 1861 году Курбе писал: «Каждая эпоха может быть выражена только ее собственными художниками, теми, которые в ней живут. Художники не могут дать картину прошлых или будущих веков, они не могут писать прошлое или будущее. Каждая эпоха должна обладать своими художниками, которые выразят ее и покажут последующим поколениям... Живопись — это вполне конкретное искусство, оно может быть только изображением действительно существующих вещей. Это язык природы, язык зримого мира. То, чего мы не видим, несуществующее и абстрактное, не относится к области живописи». Утверждение нового

живописного реализма не только в приведенных мною словах, но и в десятках изумительных холстов выводило из себя и бонз академизма, и потускневших романтиков.

Версальцы обвинили Курбе в том, что он якобы разрушил Вандомскую колонну. Решение низвергнуть колонну было принято Коммуной 12 апреля 1871 года, а Курбе был избран в члены совета Коммуны 16 апреля. Несмотря на это, его бросили в тюрьму и подвергли отвратительной трагикомедии суда. До недавнего прошлого было распространено мнение, что Курбе недостойно вел себя на суде. В 1951 году в Париже был впервые опубликован доклад, являющийся защитительной речью Курбе. С большим достоинством он говорит о своем участии в Коммуне и сравнивает усмирителей Парижа с Нероном: «После того, как они сожгли Париж, они хотят осуществить свою мечту — они убивают народ, они убивают рабочих».

Тогда полностью обнаружилась накопившаяся злоба салонных художников, буржуазных критиков, модных литераторов. Дюма-сын и Барбье д'Оревилье, Сарсей и Абу старались перещеголять друг друга в грубой брани, причем они куда больше говорили о «мерзостной живописи» Курбе, чем о Вандомской колонне.

Суд приговорил Курбе сначала к тюремному заключению, а потом к неимоверно высокому штрафу. Курбе должен был оплатить восстановление колонны. Его картины были описаны и проданы с торгов за гроши. Художнику пришлось уехать за границу, и он умер в Швейцарии в 1877 году.

Чего же страшились в живописи Курбе видные художники и писатели той эпохи? Может быть, грубого натурализма, рабского копирования действительности? В 1859 году Бодлер писал, что фотография (это был период первых успехов фотографии) грозит искусству гибелью. Слов нет, механическая регистрация действительности противопоказана творчеству, и сто лет спустя после мрачных предсказаний Бодлера в любой стране ежегодно изготовляется немало холстов, похожих на цветные фотографии. Однако Курбе в этом неповинен: его живопись была утверждением реализма, он как бы заново многое увидел, изобразил. Луи Арагон в страстной книге, посвященной Курбе, пишет: «Курбе первый провозгласил в своей живописи приоритет существующего, независимость вещи от

художника, абсолютную необходимость писать с натуры, только с натуры, то, что глаз видит, и только то, что глаз видит. На нем ответственность за всю последующую живопись Франции, которую называют несколько произвольно импрессионизмом. Без Курбе не было бы ни Мане, ни Писсарро, ни Сислея, ни Моне, ни их продолжателей». Арагон называет Курбе «подлинным отцом импрессионизма и стойким реалистом, противником абстрактности».

Что касается живописи, которая напоминает цветные фотографии, то у нее совсем другие предшественники — она идет от хулителей Курбе. Конечно, портреты полководцев 1950 года отличаются от портретов полководцев 1850 года, и жанровые сцены нашего времени по своим сюжетам не похожи на жанровые сцены парижских салонов половины прошлого века. Но есть нечто их объединяющее: они неизменно пренебрегают реальностью, они не писались и не пишутся с натуры, в них все та же условность академического рисунка и полное попрание языка живописи — цвета.

Таким образом, от эпигонов Энгра пошли художники, которые уже в семидесятые и восьмидесятые годы прошлого века оправдали мрачные предсказания Бодлера о подмене живописи фотографией, а от Курбе пошли сторонники живописного реализма — Мане, Моне, Дега, Сезанн. Об этой генеалогии стоит напомнить, поскольку некоторые историки искусств пытаются противопоставить импрессионистов Курбе, который, по их словам, был во Франции «последним реалистом».

3

Мне приходилось не раз слышать, как французских импрессионистов именуют «модернистами». Я заглянул в толковый словарь, там сказано, что слово «модернизм», заимствованное из французского языка, означает «упадочное течение в искусстве и литературе в конце XIX и начале XX века, враждебное реализму, с чертами декадентства и отчасти мистицизма».

Слово «модернизм» действительно французского происхождения и по-французски означает «увлечение современностью».

Чьими современниками были французские импрессионисты? Эдуар Мане родился в 1832 году — за четырнадцать лет до Репина и за восемнадцать до Мопассана. Дега родился в 1834 году, он был на два года старше Бизе. Моне родился в 1840 году, как Золя и как Чайковский. Сезанн был школьным товарищем Золя. Буря вокруг картины Мане «Завтрак на траве» разразилась в 1863 году; тогда Тургенев закончил «Отцы и дети», а Флобер начинал «Воспитание чувств».

Первая выставка группы художников, когда один из критиков обронил термин «импрессионизм», относится к 1874 году; в тот год Толстой закончил «Анну Каренину», впервые была поставлена опера Мусоргского «Борис Годунов», а Золя издал «Чрево Парижа». В тот же год Репин, только что окончивший Академию художеств, писал из Парижа: «...Обожаю всех импрессионистов, которые все более и более завоевывают себе здесь прав. А Мане уж давно знаменитость».

Я привел эти даты, чтобы напомнить, насколько отделены временем импрессионисты от наших дней. Без малого сто лет... Названия, под которыми остались в истории крупные художественные явления, вдоволь случайны. Искусство, родившееся в самом сердце Франции в XII веке, мы называем готикой, хотя оно и не обязано своим происхождением готам. Из семи поэтов французской «Плеяды» мы помним три или четыре имени; и кличка, напоминающая о судьбе семи дочерей Атласа, превращенных в созвездие, нам не раскрывает значение поэзии Ронсара или Дю Белле. Макароническая поэзия построена на шутливом высмеивании учености, и все же кулинарное название не говорит о сложном явлении, каким была поэзия Фоленго или Алионэ. Этикетка «импрессионисты» тоже вдоволь произвольна.

Клод Моне назвал один из своих этюдов: «Восход солнца. Впечатление». Критик Леруа, пытавшийся высмеять работы группы художников, оскорблявших его вкусы, презрительно назвал их «импрессионистами» (по-французски «impression» — впечатление). Имя критика давно забыто, а название «импрессионизм» осталось, хотя оно, разумеется, не определяет художественных воззрений таких сложных и непохожих друг на друга мастеров, как Мане, Сезанн, Ренуар, Дега.

Период, когда группа импрессионистов была объединена некоторыми общими стремлениями, а главное,

борьбой против академического искусства, можно определить двадцатилетием — с 1863 года по 1883 год. В 1863 году Мане выставляет в «Салоне отвергнутых» свою картину «Завтрак на траве». В том же салоне можно увидеть работы молодых художников Писсарро и Сезанна. Все они уже связаны с Моне, Ренуаром, Сислеем. Несколько позднее к ним присоединится Дега.

Начало семидесятых годов — эпоха расцвета импрессионизма. К этому времени относятся лучшие пейзажи Моне, Писсарро, Сислея и те работы Мане, Ренуара, Дега и Сезанна, которые наиболее близки к импрессионизму в прозрачности, воздушности, ощущении света.

В 1880 году начинается распад группы. Сезанн и Ренуар отходят от импрессионизма. В 1883 году умирает Мане. Писсаро и Моне переживают творческий кризис. Импрессионизм начинает становиться известным любителям живописи, но импрессионистов больше нет.

Шестидесятые и семидесятые годы были во Франции чрезвычайно бурными, полными столкновений и противоречий. Проиграна война, пала Вторая империя. Парижская коммуна показала, что пролетариат вырос, окреп. Но капитализм еще силен. Быстрыми темпами идет процесс индустриализации. В 1865 году инженер Мартен изобретает новый способ приготовления стали, появляются первые мартеновские печи. Заговаривают о железобетоне. Инженер Бержес предлагает использование водной энергии. Еще работает знаменитый физиолог Бернар, и Пастер производит последние опыты перед тем, как объявить о своем открытии. В 1866 году выходит роман Гюго «Труженики моря», в 1872 году сборник стихов «Страшный год». Флобер публикует «Воспитание чувств». Появляются первые романы Золя, новеллы Мопассана, стихи Верлена и Рембо. Молодой Анатоль Франс работает над своим первым романом. Гед и Лафарг приходят к марксистскому мировоззрению, и в 1880 году французская рабочая партия вступает на новый путь. Трудно назвать указанное мною двадцатилетие периодом упадка социального или культурного.

Но, может быть, упаднической была живопись импрессионистов? Может быть, она, в отличие от науки и литературы, пошла по пути регресса? Ведь у нас сплошь да рядом импрессионистов называют «декаде-

нтами». Мы снова имеем дело с теми словами, которые мешают увидеть живопись.

Под понятием декадентства мы обычно подразумеваем болезненную утонченность, нарочитую усложненность, показ патологических казусов, нагромождение аллегорий, духовную анемию, мистику, или, вернее, мистификацию, культ обособленности художника. Декадентскими произведениями можно назвать «Портрет Дориана Грея» Уайльда, «Ад» Стриндберга, «Навьи чары» Сологуба, некоторые романы Гюисманса, поэзию Реми де Гурмона, живопись Бёклина или Штука, мебель и декоративный стиль мюнхенского «Сецессиона», пристрастие к изломанным формам, к обязательным ирисам и орхидеям.

Я нарочно поставил рядом вещи и разнородные, и разнокачественные, чтобы возможно шире провести границы декадентского мира. Но как бы ни были широки эти границы, в них не входит живопись импрессионистов — жизнерадостная, ясная, полная оптимизма.

Для подтверждения разговоров о декадентской сущности импрессионистов обычно приводят следующий аргумент: эти художники уклонялись от общественной жизни, проповедовали аполитичность. Импрессионисты в действительности ничего не проповедовали — даже импрессионизма. Они не были художественной школой, выпускающей манифесты, защищающей философскую и эстетические доктрины.

Бесспорно, они не понимали глубоких социальных процессов, происходивших в то время во Франции, как их не понимали Флобер, Мопассан, молодой Золя. Нелепо подходить к художникам, жившим сто лет тому назад, с меркой сегодняшнего дня. В художественную комиссию при правительстве Коммуны, кроме Курбе, входили и знаменитые тогда живописцы Коро, Домье и молодые, мало кому известные — Мане, Моне. Их нельзя назвать коммунарами, как нельзя назвать коммунаром Верлена, который, состоя на государственной службе, продолжал работать в административном аппарате Коммуны. Мане сделал несколько трагических офортов — баррикады, расстрелы. В его творчестве это эпизод. Но ведь и Курбе, принимавший участие в правительстве Коммуны, оставил нам только несколько рисунков заключенных коммунаров, которые он сделал в тюрьме. Импрессионисты не поняли

всего значения Коммуны, но, в отличие от огромного большинства художников и писателей того времени, они не радовались победе версальцев.

Некоторых из импрессионистов можно назвать левыми или, как теперь говорят, прогрессивными в их политических суждениях. Писсарро, например, дружил с полусоциалистом-полуанархистом Гравом, и его за это называли «опасным революционером». Моне тоже смутно тяготел к социализму. Во время дела Дрейфуса Писсарро и Моне восхищались выступлениями Золя. (Дега и Ренуар с ними не соглашались.) Современному читателю это может показаться удивительным, но нельзя забывать об эпохе. Писатель по самому характеру своей работы теснее связан с социальной жизнью, нежели художник. Однако ни Золя, ни тем паче Мопассан не понимали тех общественных сдвигов, которые последующим поколениям казались очевидными. Импрессионисты сделали то, что могли: следуя по пути Курбе, они утвердили в живописи реальность мира.

Ренуар был сыном бедного многосемейного портного, и будущий художник в отрочестве работал на посудной фабрике, расписывал миски и тарелки. У отца Моне была колониальная лавка. Отец Писсарро торговал скобяными товарами. Мане и Дега вышли из буржуазной среды.

Импрессионисты могли бы пойти по легкому пути, писать парадные полотна, которые охотно покупало государство, или выполнять заказы крупных буржуа, желавших украсить свои дома элегантными портретами домочадцев. Порывая с академическим искусством, импрессионисты знали, на что идут: их ожидали не слава и богатство, а насмешки и нужда.

В очень давнюю эпоху художники были неотделимой частью общества — их содержали монастыри, города, церковь. Со времени Возрождения на смену бенедиктинцам или доминиканцам пришли короли, герцоги, графы. К середине XIX века просвещенная аристократия исчезла. Вкусы и потребности буржуа были низкими. Подлинные художники оказались выброшенными за борт общества. Импрессионисты никогда не помышляли о поддержке государства. В то время как эпигоны академизма старались держаться поближе к пирогу и неохотно оставляли Париж, где распределялись заказы, где раздавались премии и медали, импрессионисты большую часть времени проводили

в глухих деревушках и писали с натуры пейзажи. Те из них, которые тяготели к жанру, предпочитали фешенебельным кварталам столицы ее рабочие окраины, они писали не светских дам, а прачек и бродячих музыкантов, народные танцульки, модисток, жокеев. Их никогда не соблазняли ордена или титулы, и они не шли ни на какие компромиссы. Почти все они пережили долгие годы нужды. У бывшего коммунара Танги была лавчонка красок, он давал импрессионистам краски, холсты, он их часто кормил. Кондитер Мюрер порой угощал художников сытными обедами. Ренуар, Писсарро, Моне рыскали по городу в поисках любителей живописи и продавали свои работы за двадцать или тридцать франков. Их жалкое добро, их картины описывали, продавали с торгов за гроши. У Писсарро было семеро детей, и он не знал, как их прокормить. Нищета довела Моне до решения покончить с собой; его спас Мане. Сезанн был вынужден просить своего товарища по школе Золя послать семье художника сто франков. В нищете прожил жизнь Сислей.

Исчезнувших меценатов должны были сменить торговцы картинами. Несколько десятилетий спустя живопись стала предметом спекуляции. Холсты превратились в своеобразные биржевые ценности. Писсарро умер в нищете, а после его смерти его пейзажи продавались и перепродавались за баснословные деньги.

Что поддерживало импрессионистов в их борьбе против вкусов общества, против его жестоких законов? Страстная любовь к искусству, жажда по-новому увидеть природу, по-новому ее изобразить. Менее всего они были холодными формалистами или фокусниками, менее всего искали скандальной известности, эстетических битв или даже ореола мученичества. Это были на редкость скромные, трудолюбивые люди. Живопись для них была не только ремеслом, но и раскрытием той внутренней правды, которой они жили. Новое реалистическое изображение зримого мира было для них потребностью, страстью, долгом.

Никогда Мане, Писсарро или Ренуар не были «декадентами» и «упадочниками». Эти большие художники, в отличие от декадентов, утверждали жизнь, свет, любовь к человеку и к природе. Пора взглянуть на их холсты, сняв академические очки, взглянуть на картины импрессионистов прямо, без предубеждения, так, как эти художники глядели на природу.

Тот класс, который травил Курбе, а потом импрессионистов за их стремление к реализму, успел одряхлеть. Он признает теперь только суррогаты искусства — академические полотна, которые не тревожат его старческую дремоту, или же беспредметную живопись, подменивающую живую жизнь отвлеченными формулами. Новым общественным силам необходимо осмыслить наследие прошлого. Импрессионисты многое изменили в языке живописи. Конечно, Рафаэль восхищает нас, но наивно думать, что можно теперь разговаривать на языке XVI века, что можно написать современную парижскую девушку так, как Рафаэль писал своих мадонн. Для того чтобы отвергнуть живопись, дублирующую цветные фотографии, для того чтобы бороться против абстрактного искусства, надуманного и бесчеловечного, нужно поглубже осмыслить прошлое.

4

Плеханов писал: «Художественное произведение, являясь в образах или звуках, действует на нашу *созерцательную способность*, а не на *логику*, и именно потому нет эстетического наслаждения там, где при виде художественного произведения в нас рождаются лишь соображения о пользе общества; в этом случае есть только *суррогат* эстетического наслаждения: удовольствие, доставляемое этим соображением».

Слово в художественной литературе действует образами, ассоциациями, мыслями, которые оно вызывает. В стихотворении «Я помню чудное мгновенье» слова несменяемы, стоит вместо одного прилагательного поставить другое — и волшебство исчезнет. Попытки поэтов пренебречь значимостью слова во имя его звучания потерпели неудачу. Конечно, в слове есть музыка, и каждый поэт это знает, но слово неотделимо от его значения. Нельзя словами достичь того музыкального воздействия, которое производит музыка. Никогда писатель не может дать и зрительно ощутимой картины. Как ни хороши некоторые описания природы в романах Тургенева, француз, прочитав «Дворянское гнездо», составит себе представление о полях Орловщины, но он их не увидит; а русский, захваченный романами Бальзака, будет знать план

старого Парижа, названия его улиц, но не цвет его домов, не тона Сены, не туманы бульваров.

У живописца, который стремится выразить свои мысли и чувства, есть язык, отличный от слов и звуков. Живописец, пытающийся заменить силу живописного воздействия увлекательностью или значительностью сюжета, напоминает человека, рассказывающего захватывающую историю на языке, которым он плохо владеет. Если все наше внимание приковано к сюжету картины, историческому или современному, если, глядя на портрет, мы прежде всего вспоминаем о заслугах модели, то мы имеем дело с такими художественными произведениями, которые, по словам Плеханова, порождают «суррогат эстетического наслаждения». Не причины капитуляции Бреды нас волнуют, когда мы смотрим на полотно Веласкеса, и вряд ли кого-нибудь теперь занимают злоключения биржевых менял, которых писал Рембрандт. Все это — трюизмы, но мне приходится их повторять, потому что и поныне порой слышишь или читаешь, будто Моне, Дега и Сезанн были «формалистами».

Начиная с торжества «болонской школы», различные академии и художественные училища насаждали живопись, которая была условной. Имелись затверженные каноны. Перспектива, понимание света и тени, цвета и тона — все это представлялось раз и навсегда установленным. Конечно, глядя на картину современного художника с вполне современным сюжетом, трудно предположить, что он свято повинуется эстетическим представлениям, которые установились в XVII веке; однако это именно так — вкусы старых болонских негоциантов на три столетия определили ту живопись, которую считали порой содержательной благодаря пестроте или остроте литературных сюжетов, но которая была и остается апофеозом подлинного формализма.

Во Франции в середине XIX века заколебались многие устои. Блузники сорок восьмого года, а потом коммунары сделали заявку на открытие нового века. Образовался разрыв между стремлением художника к реальности и академическими канонами. Курбе много сделал для того, чтобы приблизить живопись к мироощущению нового века, и все же в его композициях реальность живописных открытий еще порой соседствует с условным повествованием. Перед группой

молодых художников встал вопрос, как приблизить картину к восприятиям современников.

1862 год. Почтенный художник господин Глейр обучает молодых людей живописи. На подмостке модель. Глейр поправляет рисунки учеников. Это вполне благонамеренный профессор, формалист в самом прямом и точном значении этого слова.

Клоду Моне двадцать два года, Сислей на год его старше, Ренуар на год моложе. Господин Глейр распекает Моне: «Грудь слишком тяжелая. Чересчур массивное плечо. А ступня? Откуда такая большая ступня?» Моне смотрит на холст, потом на модель и в смущении отвечает: «Но я могу рисовать только то, что вижу...» Профессор рассержен: «Пракситель брал все лучшее у сотни моделей и создавал шедевр. Когда вы работаете, нужно постоянно помнить об античной красоте».

Вечером Моне говорит своим друзьям: «Бежим отсюда! Эта школа нас погубит, здесь нет главного,— искренности...»

Слова молодого Моне — ключ к той живописной революции, которую осуществили импрессионисты. Они стремились к искренности, к прямоте, к реальности, и они разрушили одряхлевшее академическое искусство, построенное на условности, на канонизации красоты античного мира. (Можно добавить, что академическое искусство к скульптуре Древней Греции относилось весьма своеобразно: в начале XIX века за идеалы античной красоты принимались упадочные произведения эллинистического периода вроде «Лаокоона»; потом нашел признание IV век до нашей эры и, наконец, V век. Однако изумительная греческая архаика остается для рутинеров примером неумения и грубости. Из понятия красоты они тщательно изгоняют Индию, Китай, Японию, искусство египтян, этрусков, кхмеров, помпейскую живопись.)

На одной из литографий Домье изображены два художника за работой, подпись гласит: «Один копирует природу, другой копирует первого». При поверхностном подходе к работам импрессионистов можно сказать, что они были повинны в обоих грехах. Моне или Писсаро можно обвинить в прямом подражании природе, а Мане в копировании старых мастеров. Однако это не так: изучая работы своих великих предшественников и напряженно наблюдая природу, им-

прессионисты создали нечто вполне самостоятельное: живопись, которая по-новому изображает мир.

Разумеется, они родились не на пустом месте; да они и не пытались отрицать величье прошлого. Никто из них не сочинял футуристических манифестов, не предлагал закрыть музеи. Мане старательно копировал Джорджоне, Веласкеса. Ренуар изучал живопись Фрагонара и Ватто. Дега был влюблен в итальянцев кватроченто. Сезанн немало дней провел перед рисунками Микеланджело.

Моне в молодости познакомился с Курбе и вместе с ним в Нормандии писал пейзажи. Писсарро считал Коро своим учителем. Сислей был под двойным влиянием, Коро и Курбе. Ренуар и Сезанн говорили, что Курбе помог им в их дальнейших исканиях.

Кроме Делакруа, Коро, Курбе, у импрессионистов были другие предшественники, стремившиеся передать живописным путем реальность мира, и прежде всего великий Гойя. Как он мог появиться в Испании конца XVIII века, которая, казалось, была духовно истощена? Говорят, что к реализму Гойю привела героическая борьба народа против наполеоновских армий. Но разве современник Гойи, французский художник Давид, не вдохновлялся эпопеей санкюлотов? А живопись Давида, при всех ее достоинствах, условна; этот художник видел в своих современниках героев древности. Может быть, в гении Гойи нашел свое выражение жестокий реализм, присущий испанскому народу. Создавая свои «Кошмары», Гойя показал всю силу художественного реализма. Война для него не блистательные парады, а хаос свирепости.

На импрессионистов и особенно на Эдуара Мане, который был старшим из них, Гойя оказал большое влияние. Одна из картин Мане, «Расстрел Максимилиана», несомненно, рождена картиной Гойи «Второе мая», изображающей расстрел испанских повстанцев французскими солдатами. В 1862 году, когда молодые Моне, Ренуар, Писсаро только мечтали убежать от уроков академического профессора, Мане уже писал свою прославленную «Олимпию». Мане начал с композиций, которые напоминают некоторые картины старых мастеров. Но он сразу многое изменил в подходе к разрешению живописных задач, отказался от классического представления о свете и тени. Сблизившись впоследствии с импрессионистами, он еще

пристальней присматривается к натуре и оставляет черные тона, которые его привлекали в молодости. Мане в портретах стремится показать модель во всей ее духовной глубине и осуществить это чисто живописными приемами.

Большое влияние на Мане, а потом и на других импрессионистов оказали старые японские мастера Хиросиге и Хокусай. Японские художники с древнейших времен любили природу, наблюдали ее; они хорошо знали взаимоотношения между цветом и светом. Они помогли французским художникам в середине XIX века освободиться от многих условностей.

Импрессионисты не подражали старым мастерам, но они у них учились, и они их увидели по-новому. Ренуар, восхищаясь Венерой Рафаэля, говорил: «Посмотрите на ее руки! Что за прелесть! Чувствуется, что она умеет ворочать кастрюлями...» Изучая искусство прошлого, импрессионисты поняли, что не смогут оживить старые сюжеты, что необходимо прежде всего уйти из мастерских и открыть реальность мира. Годами они писали с натуры — пейзажи, портреты, жанровые сцены. Они стремились передать в живописи свет и воздух, показать их влияние на цвет. Они многое увидели по-новому. Необычный свет ворвался в живопись, ощущение воздуха, подлинные краски природы, будь то солнечное утро на Марне, бульвары Парижа или деревенская прачка. Они работали в деревнях и на столичных улицах, в пригородных харчевнях, где собираются любители рыбной ловли, и в дешевых танцульках. Они не копировали природу, они ее воссоздавали.

Поскольку слово «импрессионизм» связано с понятием впечатления, иные догматики старались приписать Моне или Ренуару философский субъективизм. Почему Сена выглядит по-различному на разных холстах Клода Моне, говорили они; ясно, что художник пытается подменить реальность мира своими субъективными ощущениями. Моне иногда писал тот же пейзаж в различные часы дня, желая показать, как меняются цвета и формы в зависимости от освещения. Но в этом нет никакого субъективизма. Река в туманное утро и в яркий полдень, когда солнце как бы съедает краски, выглядит по-разному не только для художника-импрессиониста, но и для каждого смертного. Зрительно это две разные реки. Живопись ведь не

справочник, указывающий широту и глубину реки, ее судоходность или рыбные богатства.

Художники итальянского кватроченто не пренебрегали пейзажем, фон библейских сцен, которые они изображали, это не Палестина, а зеленые холмы Тосканы. На холмах — деревья; каждый листик тщательно обрисован, и если подойти к холсту или к фреске вплотную, можно установить по рисунку листа, какое именно дерево изобразил художник. Это скорее рассказ, чем показ, потому что, глядя издали на дерево, мы видим его форму, цвет, но не рисунок листьев. Если подойти вплотную к холсту импрессиониста, показавшего вдали дерево, то вместо тщательно обрисованных листьев мы увидим мазки, порой широкие,— зеленые струпья. Но, глядя на весь пейзаж, видишь — это ольха, это платан, а это олива: у дерева есть своя форма, свой цвет. После пейзажей Моне, Писсарро, Сислея пейзажи старых мастеров нам кажутся скорее рассказанными, чем показанными.

Некоторые современники пробовали причислить Мане и его друзей к модному тогда натурализму. Однако нет ничего более далекого от протокольного, бескрылого натурализма, чем живопись Мане или Ренуара. Натуралист может точно изобразить все листики на дереве, все пуговицы на мундире — он не пишет мир, он составляет его инвентарь. Натуралист доверяет не сердцу, не живописному восприятию мира, а линзам фотообъектива. После импрессионистов стала очевидной нереальность огромных холстов с батальными или другими сюжетами, написанных эпигонами академической школы.

Сезанн говорил: «Я художник, а не писатель, я могу писать только то, что вижу». Реализм в живописи определяется не выбором сюжета картины, а самим характером живописи — является ли изображение условным или оно передает реальность мира. Искони во французской живописи существовали реалистические устремления, это в равной степени относится как к жанровым сценам Луи Ле Нэна, так и к натюрмортам Шардена. Мы называем предшественника импрессионистов Курбе реалистом не потому, что сюжеты его картин резко отличались от сюжетов, облюбованных другими художниками XIX века, а потому, что он опрокинул условное линейное изображение мира, которое в его время стало догмой

академической живописи. Давид поучал: «Хорошо проводите линии, а между ними можете класть дерьмо». Энгр говорил, что мир состоит из линий, которые сплетаются, как тростник, и «природа плетет из линий свои корзины». В противовес этому условному изображению мира Курбе показал реальность цвета, он говорил, что пишет так, «как работает солнце», идя «от тени к свету».

Никогда импрессионисты не отрицали значения сюжета картины, как уверяли их недоброжелатели, а также некоторые из их наивных поклонников. Вот слова Эдуара Мане: «Цвет — это дело вкуса и чувствительности. Но нужно иметь, что сказать. А не то — до свидания! Не станешь живописцем, если не любишь живописи превыше всего. И затем, мало знать свое ремесло, нужно быть также взволнованным темой.... Однажды, возвращаясь из Версаля, я взобрался на локомотив, около механика и кочегара. Эти два человека представляли великолепное зрелище: их хладнокровие, их терпение. Это отчаянная профессия. Вот современные герои! Когда я выздоровею, напишу картину на этот сюжет».

В 1874 году Писсарро писал с той необычайной скромностью, которая была ему присуща: «У меня в голове много замыслов жанровых картин. Лишь с осторожностью направляюсь я в эту область искусства, прославленную первоклассными художниками; для этого нужна большая смелость, и я боюсь потерпеть фиаско». Год спустя он сообщал тому же адресату: «В мотивах здесь нет недостатка. Самое трудное найти подходящую модель, которая согласилась бы позировать. Этого можно добиться только за большие деньги, а их как раз у меня нет. Нельзя думать о том, чтобы написать действительно серьезную картину без натуры, в особенности такую, какую мне хочется сделать». И, наконец, в 1882 году он писал: «Я счастлив, что моя крестьянка, прислонившаяся к дереву, вам нравится. По-моему, она, вместе с пейзажем в пасмурную погоду, который висит ниже, самое лучшее, что у меня есть...»

Вместе с Писсарро другие художники-импрессионисты искали новый живописный язык; изучая природу, они открыли многое: тени не были погасанием цвета, а рождали новый цвет; цвета на холстах импрессионистов — это не смешение красок, а полные тона,

положенные рядом. Такой подход позволил им реалистически изобразить человеческое тело и реку, лицо подростка и старое дерево.

Они отказались от исторических анекдотов, от аллегорических или мифологических сцен, от дидактики. Но в их работах всегда имеется сюжет, и от того, что его трудно пересказать словами, он не становится мелким. Напротив, все, что легко передается словами, вряд ли может вдохновить живописца. Импрессионисты охотно писали пейзажи. В романе описание ландшафта играет вспомогательную роль, это декорация, на фоне которой разыгрывается действие; пейзаж в романе помогает раскрыть душевное состояние героя. В поэзии пейзаж иногда становится сюжетом, который позволяет поэту передать свои мысли и чувства. Многие стихотворения Пушкина, Лермонтова, Блока, почти вся поэзия Тютчева посвящены пейзажу. Однако только живопись дает возможность передать всю глубину, многообразие, сущность пейзажа. Глядя на холсты импрессионистов, вспоминаешь стихи Тютчева:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик —
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...

Благодаря работам импрессионистов мы видим Францию, ее дороги, уходящие вдаль, обсаженные тополями или платанами, ее реки, с редкими деревьями, стоящими как часовые, с чешуей воды, в которой мелькает солнце; ее домики, крытые красноватой черепицей или голубоватым шифером; ее дожди, туманы и снегопады. Импрессионисты писали парижские улицы, дымные, шумливые вокзалы, сонные набережные. Они писали людей — рыбачек и балерин, грузчиков и жокеев; влюбленных в пригородных беседках и картежников в накуренных трактирах. Они писали смутный Лондон и Венецию. Они писали портреты знаменитых современников — Золя, Вагнера, Малларме, Рошфора и никому не ведомых людей, которые благодаря этим портретам стали знаменитыми. Они писали рыбацкие поселки Бретани, парусники и рыбачек, писали сады пышного юга, цветущий миндаль и персики, писали рабочие пригороды старого, неуемного Парижа и крестьян за работой, входящих в окружающий их мир, как крепкие оливы.

Вся живопись импрессионистов посвящена одному сюжету: на их холстах мы видим Францию, ее природу, ее людей; мы дышим ее воздухом, то легчайшим, то вязким. Они передали нам свое глубокое восхищение жизнью.

Говорят, будто они принизили живопись, показывая нечто «беглое, преходящее». Но давно забыты огромные полотна академических художников, которые должны были запечатлеть «вечное», а пейзажи импрессионистов продолжают нас восхищать; передав преходящее с силой подлинного искусства, они сделали его постоянным, прочным, плотным, как июльский полдень в саду Иль-де-Франса.

5

Как все новое, импрессионизм был встречен непониманием, насмешками, враждой. Пожалуй, можно было бы не вспоминать об этом, поскольку работы импрессионистов теперь признаны всеми французами. Однако полезно порой оглянуться на прошлые заблуждения, чтобы не повторить их снова: ведь художники, которые стремятся прорваться в будущее, неизменно наталкиваются на сопротивление.

1863 год. Работы трехсот художников отвергнуты жюри, которое отбирает картины для салона (ежегодной выставки). Наполеон III, кокетничая своим либерализмом, разрешает показать публике забракованные холсты. Их выставляют в другом помещении. Внешне — огромный успех; снобы и жеманные эстетки Второй империи спешат в «Салон отвергнутых». В помещении не замолкает смех: мнимые знатоки гогочут перед картинами Эдуара Мане. Здесь же висят холсты Писсарро, которые, в свою очередь, веселят посетителей.

1864 год. Жюри официального салона заявило, что оно потрясет всех своим либерализмом. Зато запрещен «Салон отвергнутых». Для работ «неблагонадежных художников» отведена пристройка, и публика может посмеяться над работами Мане, Писсарро, Ренуара. Критики пишут: «У этих молодых наглецов вместо кистей сапожные щетки», «трудно сказать, являются ли авторы таких картин душевнобольными, или они надеются прославиться своим нахальством».

1865 год. Выставлены работы Мане, Писсарро, Дега, Моне, Сислея. Холсты Сезанна забракованы. Мишень для издевок — «Олимпия» Мане. Критик Канталуб пишет: «Дамам в интересном положении лучше не задерживаться — это не женщина, а самка гориллы». Академик Кларети называет живопись молодых художников «жалкой мазней».

1866 год. Жюри отвергает несколько холстов Мане, все присланное Ренуаром и Сезанном. В газете «Эвенман» Эмиль Золя публикует ряд статей в защиту живописи, которую называет реалистической. Он пишет о Мане: «Мнение большинства таково — Эдуар Мане мальчишка, недоучка. Выпив с приятелями, он решает нарисовать ряд карикатур и выставить их. Он знает, что люди будут смеяться, зато он прославится. И вот он берется за работу, он сам хохочет до упаду перед своими картинами, но он хочет посмеяться над публикой... Милые простачки!.. Да, он смело смотрит на модель, он ее изображает в ее общих чертах, в ее мощных контрастах, он рисует каждую вещь такой, какой он ее видит... Зубоскалы будут наказаны, они поносят человека, которому в будущем принадлежит слава. Место Мане — в Лувре...» Золя говорит о Клоде Моне: «Это человек среди евнухов. Посмотрите на соседние полотна, какое жалкое зрелище они представляют собой перед этим окном в природу!.. Перед вами больше чем реалист, перед вами художник, который сильно и тонко толкует природу». О Писсарро: «Господин Писсарро никому не известен, и никто о нем не говорит. Я считаю своим долгом крепко пожать его руку: «Ваш пейзаж приковал мое внимание, он успокоил мою душу, смущенную прогулкой по бесконечной пустыне салона». Публика протестует, и газета просит Золя больше не писать о живописи.

1867 года. В Париже Всемирная выставка. Жюри отвергает работы Моне, Писсарро, Ренуара, Сислея, Сезанна. Публике в утешение предоставлена возможность посмеяться над картиной Мане «Завтрак на траве», которая выставлена в маленьком бараке.

Издевки не иссякают. Импрессионисты пробуют посылать свои работы в салоны. Жюри по-прежнему их бракует. В 1874 году импрессионисты устраивают свою выставку. Известный художественный критик Леруа пишет: «Эта выставка — покушение на добрые художественные нравы, на уважение к мастерам, на

культ формы». Другой критик называет Сезанна «сумасшедшим в припадке белой горячки».

Два года спустя выставка импрессионистов вызывает еще большее возмущение. Художественный критик «Фигаро» Вольф пишет: «После пожара Оперы на этот квартал обрушилось новое бедствие: выставка якобы живописи... Многие смеются перед холстами, а я подавлен... Так в сумасшедшем доме несчастные подбирают камешки и думают, что у них алмазы. Ужасно зрелище человеческого честолюбия, доходящего до помешательства! Объясните-ка господину Писсарро, что дерево не может быть лиловым... Попробуйте сказать господину Дега, что есть на свете рисунок, краски, мастерство. Он рассмеется и назовет вас реакционером. Попытайтесь напомнить господину Ренуару, что женский торс это не кусок протухшего мяса...» Вольф не одинок. Газета «Пэи» пишет: «От этих картин шарахаются лошади омнибусов». В «Суар» художник Бертай говорит: «Это попросту отделение сумасшедшего дома». Другая газета — «Монитер» — уверяет, что «невежественные бунтари в искусстве снюхались с бунтарями в политике».

Это было в те годы, когда импрессионисты достигли художественной зрелости и писали замечательные полотна. Я рассказал об их жизни, о лишениях, нужде, порой нищете. Они слышали вокруг себя улюлюканье самонадеянных и глумливых «знатоков». Они продолжали работать.

Шли годы. Работы импрессионистов начали привлекать к себе внимание не только во Франции, но и далеко за ее пределами. Клод Моне предложил любителям живописи приобрести картину Мане «Олимпия» и поднести ее в дар государству, с тем чтобы одна из лучших работ Мане была выставлена в Лувре. Министры оказались весьма стесненными непрошеным подношением. После долгих переговоров и размышлений «Олимпию» направили в Люксембургский музей, который считался музеем второго класса. Только в 1907 году — сорок лет спустя после предсказания Золя — «Олимпия» заняла свое место в Лувре.

В 1894 году французских министров ожидали новые неприятности: умер художник Кайеботт, оставив в наследство государству большую коллекцию картин. Снова пошли разговоры и переговоры. Часть коллекции была правительством отвергнута, в том числе

многие работы Мане, Клода Моне, Ренуара, Писсарро и Сислея.

Вскоре различные музеи мира начали приобретать холсты импрессионистов. Два русских коллекционера, Щукин и Морозов, в самом начале XX века, проявив большое понимание живописи, приобрели много превосходных работ импрессионистов, которые теперь находятся в Эрмитаже и в московском Музее изобразительных искусств.

Настали годы признания. Пришли слава, монографии, памятники, юбилеи, просторные, светлые музеи. Богатели торговцы картинами, произносились торжественные речи. Распродавались миллионы репродукций. Пейзажи Моне можно было увидеть на поздравительных открытках, а девочек Ренуара на бонбоньерках.

С глупцами далекого прошлого не спорят; но о былой глупости полезно напомнить: это может несколько стеснить очередную смену глумливых глупцов. Глупость, конечно, умирает, ее смело можно назвать «беглой и преходящей»; но на смену изжитой глупости зачастую приходит очередная...

6

В середине восьмидесятых годов группа импрессионистов распалась. В искусстве теории никогда не опережают достижений, а следуют за ними. Эстетические трактаты — это не предисловия, а послесловия. Картины импрессионистов навели Сера и Синьяка на мысль о возможности «научной живописи», применяющей открытия новейшей физики. Рождались эфемерные школы — «пуантилизм», «дивизионизм», которые увлекли на несколько лет Моне и Писсарро. Ренуар, переживая художественный кризис, неожиданно обратился к Энгру. Молодой Тулуз-Лотрек вдохновлялся Дега. Появились новые большие художники — Ван-Гог и Гоген. Они многому научились у импрессионистов, но пошли по другим дорогам: одного прельщала сила психологической выразительности, другого экзотика, поэзия символизма. Маячил XX век с его кровавыми сумерками, войнами, с тяжелыми родами нового мира. Подросток Матисс еще ходил в школу, а в далекой Малаге смуглый мальчик Пабло глядел, как его отец старательно рисует тучных голубей.

Продлить и завершить дело импрессионистов было суждено художнику, который в семидесятые годы казался бледной звездой яркого созвездия,— Полю Сезанну. Его пейзажи семидесятых годов напоминали работы других импрессионистов. Он работал одно время с Писсарро, посылал свои картины на выставки. Потом он как будто исчез. Свыше двадцати лет он провел далеко от Парижа, мало с кем встречаясь и не показывая своих работ.

Порой писали, что Сезанн порвал с импрессионизмом. Мне думается, что он скорее его продлил и углубил: все его искания были направлены к тому, о чем мечтали Моне, Писсарро, Сислей,— передать реальность природы. Он говорил: «Нужно сделать из импрессионизма нечто стойкое и прочное...»

В старости он писал молодому художнику: «Лувр — это азбука, мы учимся по ней читать, но мы не можем удовлетвориться прекрасными формулами наших прославленных предшественников. Выйдем за пределы этих формул, освободимся от них, будем изучать прекрасную природу». Это — заветы импрессионистов. Необычайный живописный дар и редкостная взыскательность, которую я назову совестью художника, позволили Сезанну пойти дальше импрессионистов; однако он всегда с восхищением говорил о Писсарро, Моне, Ренуаре. У него был тяжелый характер: порывистость и несдержанность южанина сочетались с угрюмостью; он был запальчив, резок, нелюдим. Внешний успех, славу он презирал: «Все звания академиков, пенсии, знаки отличия и почести могут существовать только для идиотов, кривляк и простачков». Он обладал большой скромностью. В 1903 году, когда его имя уже повторяли художники всей Европы, отвечая в анкете на вопрос об ученой степени и звании, он написал: «Поль Сезанн, ученик Писсарро».

В биографии Сезанна мало внешних событий. Жил он аскетически. Его драмы связаны с живописными открытиями, с холстами, которые он уничтожал, недовольный собой, с вечными поисками.

Каждый день он вставал, как только светало, и шел работать. Работал он с невиданным исступлением и никогда не был удовлетворен тем, что сделал. Он мог двадцать, тридцать раз подряд писать тот же пейзаж. Работая над портретом Волара, он сделал предварительно сто пятнадцать рисунков. Он часто

замазывал и уничтожал свои работы. Писал он очень медленно и как-то признался, что, работая над натюрмортами, выбирает всегда яблоки, потому что они долго держатся.

1906 год. Сезанну исполнилось шестьдесят семь лет. Все последние годы он болеет, говорит, что теперь, когда он начинает понимать природу, силы ему изменяют — слабеет зрение, тяжело ходить, быстро устает. В Эксе стоит знойная осень, с духотой и частыми грозами. Пятнадцатого октября Сезанн идет писать пейзаж. Опять гроза. Ему становится не по себе: нужно возвращаться домой. Он падает без чувств на дороге, его подбирает ломовой извозчик.

Вызывают врача. Сезанн очнулся и думает: необходимо кончить портрет Волара. Он идет в мастерскую, пишет. Нет, он не может писать... Все же он заставляет себя работать. Он просит торговца красками, чтобы тот поскорее выслал ему десять тюбиков. Двадцатого октября он умирает.

Сезанн говорил: «Нужно вернуться к классицизму через природу». Он понимал, как много сделали импрессионисты, но он хотел придать предметам стойкость, найти с помощью цвета их форму: «Цвет лепит предметы». Некоторые утверждали, что он ограничивался изучением мира; это неверно, он говорил, что «без чувств нет живописи»; в пейзажи, в портреты, в композиции он вкладывал мысль, глубокое волнение. Он хотел отделить основное от случайного, опускал детали, искал больших форм; однако мир для него был не нагромождением геометрических фигур, а живой плотью. Он был реалистом в самом точном смысле этого слова, и с импрессионистами его разделял подход к природе: он создал новую живописную манеру, не исходя от впечатлений, а изучая предмет, лицо, пейзаж. Поскольку он часто показывал общие формы предметов, кубисты считали себя его учениками. Однако Сезанн был далек от тех живописных схем, которые пять лет спустя после его смерти увлекли некоторых молодых живописцев. Как-то, глядя на урбанический пейзаж пригорода, он проклял «маниаков прямых линий» — природа для него была сложной, тяжелой, горячей.

Можно любую мысль довести до абсурда и сказать, что, стремясь к синтетическим формам, Сезанн положил начало абстрактному искусству. Но каждый,

кто поглядит на пейзажи Сезанна, увидит, насколько такие рассуждения произвольны. Сезанн выше всего ставил раскрытие природы, передачу подлинной формы предметов через цвет, никогда он не признал бы своими наследниками сторонников беспредметного искусства. Он искал живописного изображения реального мира, а не орнамента и не парадоксов, написанных вместо пера кистью. Сердито он говорил: «Литератор выражается с помощью абстракций, а живописец передает свои понятия и чувства с помощью рисунка и цвета».

Если Курбе можно назвать предтечей импрессионизма, то Сезанн завершил ту революцию в живописи, которая началась в шестидесятые годы прошлого века. Время позволяет нам теперь оценить все значение импрессионистов; они настолько изменили глаз человека, что академические полотна начинают казаться стилизацией не только художникам, но и рядовым посетителям все еще существующих салонов.

С глубокой благодарностью я думаю об импрессионистах: в моей ранней молодости их холсты помогли мне понять всю прелесть природы, осмыслить силу искусства. Полвека тому назад, когда я впервые увидел холсты Моне и Писсарро, вокруг них еще шли в Париже споры. С тех пор многое изменилось. Мне не думается, что любовь к Маяковскому связана с отрицанием Пушкина и что восторг пред Веласкесом или Тинторетто означает осуждение Мане или Сезанна. Я написал эти страницы для того, чтобы рассказать о большом художественном явлении прошлого. Я переводил Вийона. Я писал о Стендале. Я попытался рассказать о значении Мане, Ренуара, Сезанна.

Пабло Пикассо

История, кажется, не знала художника, творчество которого вызывало бы столько споров. О Пикассо никто не говорит спокойно; одни его поносят, другие превозносят. Ему посвящены сотни книг на различных языках. О нем писали Аполлинер и Элюар, Маяковский и Арагон, Пабло Неруда и Кокто, Рафаэль Альберти и Веркор, Макс Жакоб и Незвал; ему посвящали длинные трактаты и восторженные поэмы. Многие художники, критики, журналисты вот уж полвека издеваются над ним. В различных городах мира — в Париже и в Праге, в Токио и в Риме, в Нью-Йорке и в Стокгольме, в Мехико и в Цюрихе, в Сан-Паулу и в Амстердаме, в Москве и в Берлине — выставки его работ становятся событием, о котором говорят не только в среде художников, но на улицах, в клубах, в кафе, в метро. Сорок лет назад я присутствовал на премьере балета «Парад», декорации были написаны Пикассо, и когда занавес поднялся, в зрительном зале началась драка между сторонниками художника и его противниками. В 1956 году я был на ретроспективной выставке Пикассо в Париже; на улице, возле музея, где помещалась выставка, люди спорили с таким ожесточением, что прибежали полицейские. Республиканская Испания, желая показать любовь испанского народа к Пикассо, назначила его почетным директором знаменитого музея Прадо. Народная Польша наградила его высоким орденом. Гитлер приказал удалить его картины из музеев. Трумэн назвал его искусство «развращающим», и Черчилль, который на досуге занимается художественной самодеятельностью, пренебрежительно отозвался о живописи Пикассо. Дворец Гримальди в Антибе превращен в музей Пикассо. В музеях почти всех столиц мира имеются залы, где собраны работы этого художника. Говорят, что его искусство

понимают немногие. Имя его известно сотням миллионов людей. У него много друзей, у него много и противников; одни его называют «буржуазным растлителем», другие — «формалистом», третьи — «большевиком в искусстве».

Пабло Пикассо родился в 1881 году в Малаге — на юге Испании. Его отец, Хуан Руис, был художником и преподавателем рисования; он писал предпочтительно букеты сирени и голубей. Мальчик помогал отцу, который поручал ему иногда дорисовывать детали — лапки голубей.

(Первые работы Пикассо подписывал «Руис-Пикассо», а потом выбрал фамилию матери, которую звали Марией Пикассо.)

Отрочество Пикассо провел в Корунье и в Барселоне, учился в художественной школе, потом был принят в Мадриде в высшее художественное училище. Он ездил несколько раз в Париж, много думал о развитии живописи, издавал художественный журнал.

В 1904 году он решил поселиться в Париже, который привлекал его как художественный центр Европы. «В Париже я почувствовал себя свободным,— рассказывает он,— живи Сезанн в Испании, его, наверно, расстреляли бы...» Он подружился с передовыми писателями того времени — Аполлинером, Максом Жакобом, с художниками — Матиссом, Браком. С тех пор он живет во Франции.

Его первые работы, вызвавшие в свое время бурю, были написаны в начале XX века. Теперь эти холсты — «Арлекин» или «Портрет поэта» — кажутся классическими, но любая новая вещь Пикассо вызывает восторг одних, негодование других, как и пятьдесят пять лет назад. Однако негодующих с каждым годом все меньше и меньше: даже люди, чуждые искусству, начинают понимать, что от Пикассо не отмахнешься, что он не один из тех эфемерных ниспровергателей, которые заполняют собой столбцы газет и год спустя забываются. Вот уж шестьдесят лет, как Пикассо работает; это немалый срок. Когда он выставил свои первые работы, еще был жив Сезанн, еще шли споры вокруг импрессионистов, еще мало кто знал имена Ван-Гога и Гогена. Европа тогда увлекалась Ибсеном и Малларме, мюнхенскими декораторами, роковыми женщинами Франца Штука и «Островами смерти» Бёклина, эпикурейцами Анатоля Франса, парадоксами Уайльда — мир-

ная, чуть заспанная Европа, не подозревавшая, что десять лет спустя в душное лето раздастся выстрел в Сараеве и начнутся кровавые годы, тяжелая заря XX века. Искусство Пикассо выдержало испытание временем. Кто теперь любуется Бёклином? Кто помнит футуриста Маринетти, призывавшего жечь музеи? Кто читает стихи дадаистов? А трудно себе представить и 1909 и 1959 годы без Пикассо.

Порой спорят: следует считать Пикассо испанским художником или французским? (У нас некоторые произносят его фамилию по-французски — с ударением на последнем слоге, другие говорят «Пика́ссо».) Конечно, Пикассо был и остался испанцем, он страстно любит свою родину; он похож на старого испанца, и характер у него испанский, и вкусы, и многие привычки. Этого никто не отрицает. Споры начинаются при попытке определить его место в искусстве. Я читал книги французских искусствоведов, которые неизменно говорят об испанской сущности живописи Пикассо, о его истоках — о Греко, о Веласкесе и, конечно же, о Гойе, о национальном характере — страстном, мрачном, изобилующем противоречиями. Испанец Д'Орс доказывает, что в живописи Пикассо ничего нет испанского — он связан с искусством Италии и Франции, он — прямой наследник Леонардо да Винчи и Пуссена.

Я включил мой очерк о Пабло Пикассо в книгу «Французские тетради» не потому, что причисляю его к французам. Конечно, он испанец с головы до ног. Но я думаю не о том, откуда он пришел, а о том, чью культуру он в первую очередь оплодотворил. Все его творчество неотрывно связано с путями французского искусства XX века. Вполне возможно, что, если бы он остался в Испании, его действительно расстреляли бы — это догадки молодого Пабло. Во всяком случае, вне художественной жизни Парижа он не стал бы Пикассо. Значит, нельзя отделить Францию от него и его нельзя отлучить от Франции.

Подобно мастерам Возрождения, Пикассо увлекался многим и за многое брался. Он живописец и скульптор, театральный декоратор и график; много времени он посвятил керамике; по его рисункам изготовляли гобелены. Он иллюстрировал различные книги: «Неведомый шедевр» Бальзака и стихи Гонгоры, «Естественную историю» Бюффона и «Лисистрату», стихи Элюара «Лицо мира» и «Метаморфозы» Овидия. Он

сделал декорации для многих балетов; его вдохновляла музыка Дариуса Мийо и Фальи.

Он все время работает. Когда я с ним познакомился в 1915 году, он привел меня в мастерскую, заполненную холстами. Я увидел натюрморты на пустых сигарных коробках, на кусках фанеры, на стенах. Пикассо, ласково и лукаво усмехаясь, говорил, что порой не может видеть незаписанного пространства. Меня удивила большая пирамида тюбиков с красками. Он объяснил, что в ранней молодости у него часто не бывало денег на краски; вот почему, продав несколько холстов, он закупил краски оптом «на всю жизнь». Тогда ему было тридцать четыре года, слава его едва занималась. В 1954 году я поехал к нему в Валлорис. Он был знаменит и сед, но, как прежде, не переставая работал; в мастерской нельзя было повернуться — холсты, папки с рисунками, скульптура. Четыре года спустя я увидел его в Каннах. На мольбертах были начатые холсты, на столе рисунки. Ему было семьдесят семь лет, но он напомнил мне молодого, тридцатичетырехлетнего художника, который когда-то показывал мне свои кубистические холсты. Он работал каждый день с утра до ночи. О нем нельзя сказать, что он трудолюбив,— в работе он воистину неистов.

Историки искусства обычно разделяют творчество Пикассо на периоды: «голубой», «розовый», «негритянский», «кубистический», «классический» и так далее. Мне это деление кажется несколько произвольным. Пикассо всегда искал форм, которые могли бы передать его мысли и чувства. Эти формы порой резко менялись, но не раз он возвращался к тем формам, которые, казалось, оставил; почти всегда он работал одновременно в разных манерах.

Будучи в Париже, Маяковский пошел к Пикассо и видел его работы. Как известно, Маяковский в 1922 году (впрочем, и потом) ненавидел так называемое академическое искусство. Он писал: «Могу рассеять опасения. Никакого возврата ни к какому классицизму у Пикассо нет. Самыми различнейшими вещами полна его мастерская, начиная от реальнейшей сценки голубоватой с розовым, совсем древнего античного стиля, кончая кострукцией жести и проволоки. Посмотрите иллюстрации: девочка совсем серовская.

Портрет женщины грубо реалистичный и старая разложенная скрипка. И все эти вещи помечены одним годом. Его большие так называемые реальные полотна, эти женщины с огромными круглыми руками — конечно, не возврат к классицизму, а если уж хотите употреблять слово «классицизм» — утверждение нового классицизма. Не копирование природы, а претворение всего предыдущего кубического изучения ее».

Так было и до и потом. В 1906 году Пикассо написал портрет американской писательницы Гертруды Стайн, вполне реалистический в самом узком смысле этого слова; специалисты его относят к «иберийской манере»; и тогда же он начал большую картину «Женщины Авиньона», которую специалисты причисляют к «негритянскому периоду» и которая открыла короткую эпоху кубизма. В годы фашистской оккупации Пикассо дошел в своем стремлении расчленить зримый мир на геометрические формы до пароксизма; к этому времени относятся его самые мрачные и непонятные холсты; но тогда же он сделал много рисунков вполне реалистических.

Он мне как-то сказал, что, начиная работу, не всегда знает, в какой манере будет рисовать или писать: «Так, как лучше смогу выразить, что хочу...» Порой форма в произведениях Пикассо настолько непривычна, что она поглощает все внимание, о ней спорят. Но для него самого форма никогда не имела самодовлеющего значения: он пробовал, как лучше передать то, что хотел.

Есть среди холстов Пикассо такие, которые мне кажутся непонятными. Многим непонятны и те его картины, которые я понимаю и люблю. Здесь встает вопрос о понимании искусства, или, если прибегать к газетному языку, о «доходчивости». Бесспорно, ни один честный художник не работает нарочито непонятно; поэзия не кроссворды, и живопись не ребусы. Однако далеко не всегда произведение искусства легко доходит до сознания читателей, слушателей, зрителей. Порой это объясняется тем, что художник еще не нашел совершенной формы для своих мыслей и чувств. Порой дело в недостаточной художественной подготовке читателя или зрителя. Маяковскому работы Пикассо показались понятными. Это было в то время, когда Маяковский писал «Люблю». Теперь эта поэма кажется понятной всем, но я помню, как возмущались

ею многие, утверждая, что это «набор слов», «бред». Да и теперь не всем восторгающимся Маяковским понятны его ранние стихи.

Живопись, по-моему, труднее для понимания, чем литература, хотя бы потому, что в школе учат понимать поэзию, развивают в подростке поэтическую культуру, а о пластических искусствах говорят редко, вскользь. Все французы читали Ронсара, Расина, Гюго, но далеко не все видели картины Клуэ, Пуссена, Курбе, а если и видели, то мимоходом, не задумываясь над ними.

Новые формы всегда встречали сопротивление. Когда были выставлены первые работы Энгра, знатоки говорили, что «Энгр не умеет рисовать». Сторонники классицизма с возмущением встретили холсты Делакруа. Есть во Франции «Маленький словарь Ларусса»; это дешевый энциклопедический словарь, переиздающийся каждый год и рассчитанный на самый широкий круг читателей. В 1946 году в этом словаре были даны репродукции посредственных академических художников — Ленепе и других — как образцы лучшего, что есть в живописи. Десять лет спустя словарь не дает даже имени Ленепе, а среди образцов мирового искусства мы видим репродукции работ Мане, Ренуара, Сезанна, Пикассо рядом с Рембрандтом, Рафаэлем, Пуссеном и другими мастерами прошлого.

«Я не ищу, я нахожу»,— как-то в сердцах ответил Пикассо людям, которые представляют его путь как непрестанные поиски новых форм. Конечно, он величайший новатор, конечно, он порвал с эстетическими нормами не только академических художников, но также импрессионистов. Он хотел и хочет выразить свою эпоху. Никогда он не работал над формой ради формы. Я не знаю ни одного художника, который был бы так далек от формализма, как этот неистовый бунтарь.

Пикассо не вырос на пустом месте, многие художники прошлого оказали на него влияние: и его соотечественники — Сурбаран, Греко, Гойя и французы — Пуссен, Энгр, Сезанн, и художники итальянского Возрождения, и Древняя Греция, и фрески Помпеи, и Азия, и негритянская скульптура. Он знает старое искусство и любит его. Не раз он вдохновлялся образами предшественников, по-своему их интерпретируя; так, он создал свой «Портрет художника» по Греко. У него есть холсты, рожденные картинами Пуссена, Кранаха,

Курбе. Он сделал ряд полотен по «Алжирским женщинам» Делакруа. Недавно он вдохновился «Менинами» Веласкеса. Можно сказать, что он унаследовал все большие традиции прошлого. В то же время он многое сокрушал. Понятия красоты условны, и негритянская скульптура показывает нам женщину, непохожую на Венеру Милосскую. Пикассо часто нарушает традиционные представления о красивом и уродливом. Порой он мне кажется волшебником, способным дать гармонию, спокойствие, радость, порой страшит разложением природы, плоти, жизни. Никогда он меня не оставляет равнодушным.

Некоторые работы Пикассо мне непонятны — не потому, что форма в них мне кажется неоправданной, а потому, что я не понимаю мыслей и чувств, их продиктовавших. Многие работы Пикассо я страстно люблю. Его живопись, рисунки и литографии на стенах моей комнаты помогают мне жить. Я не только считаю его крупнейшим художником века, я не раз чувствовал на себе влияние его работ. Я люблю его наперекор моим вкусам и привязанностям.

Я воспитан на холстах импрессионистов — художников, которые стремились изобразить мир таким, каким мы его видим и чувствуем. Они писали всегда с натуры, свое мироощущение они старались передать через формы и цвет. Их меньше всего интересовал литературный сюжет картины.

Пикассо уже в ранней молодости порвал с принципами импрессионистов: цвет, свет, воздух, природа, как их понимали Ренуар или Писсарро, его не привлекали. Были у него длинные периоды полного пренебрежения к цвету, и, пожалуй, в этом, как и во многом другом, он сродни Леонардо да Винчи. «Я не пишу с натуры, я пишу при помощи натуры»,— говорит он. И вот еще его слова, многое объясняющие: «Я изображаю мир не таким, каким его вижу, а таким, каким его мыслю».

Сюжет картины ему кажется чрезвычайно важным. Литература в живописи ему не мешает, напротив, он ее ищет. У него есть ряд сюжетов, к которым он в течение пятидесяти лет неизменно возвращается: материнство, ужасы войны, прелесть простоты, трагедия художника, тщетно пытающегося передать великолепие жизни. Он любит некоторых героев мифологии — Орфея, минотавра. Бой быков и страшная голова быка

как бы преследуют его. Всю свою жизнь он рисовал голубей, для него это не просто птицы, а любимые образы.

Любовь к Пикассо не мешает мне любить живопись, в которой, наверно, меньше глубины, меньше попыток объяснить мир и которая меня прельщает своими красками, чувствами, чувствительностью, чувственностью,— Матисса, Боннара. Я говорил, что импрессионисты, Сезанн настолько изменили наше зрение, что реалистические полотна стали тесно связанными с натурой. Пикассо вернулся к большим сюжетным композициям; он мог это сделать, потому что порвал со зрением импрессионистов, как эти последние порвали со зрением академической школы. Большие работы Пикассо — «Герника», «Война» и «Мир», кажется, единственные глубоко сюжетные композиции, созданные художником, который отказался от традиционного письма.

Некоторые произведения Пикассо ужасают: мир в них невыносимо уродлив, и вся сила художника направлена на то, чтобы показать это уродство. Он как бы свежует зримый мир, разрубает его на куски, говоря: напрасно вы любовались пристойной маской. Одну и ту же женщину он может написать совершенной, ангелической, бесконечно привлекательной и — день или месяц спустя — чудовищной.

Неумные имитаторы пытались выдать трагедию Пикассо за эстетические каноны; он сам над ними смеется. В его жестокости много испанского — от «Доброй любви» протоиерея из Ита до ран и язвы на деревянных статуях Вальядолида.

Пикассо чрезвычайно сложен, и, конечно же, сложна эпоха, в которую он живет: столкновение миров, войны, революции, начало новой эры. Чудесны полотна Боннара или Марке, но эти художники могли бы жить и в XIX веке. XX век нашел в Пикассо своего динамитчика, своего философа, своего поэта.

Часто называют «Гернику» шедевром Пикассо. Напомню, как родилась эта картина. В 1937 году гитлеровские летчики разрушили городок Гернику на севере Испании. Картина Пикассо была написана непосредственно за этим и выставлена летом 1937 года в павильоне республиканской Испании на Междуна-

родной выставке в Париже. После Хиросимы и Нагасаки мы понимаем, каким кустарным было нападение на Гернику. Пикассо, однако, почувствовал в нем начало ужасных лет массового истребления людей. 1937 год стал для него тем, чем был для Гойи 1808 год, когда французские оккупанты подавили испанскую революцию. Гойя не раз в своей жизни возвращался к ужасам войны; он изображал отдельные сцены, пополняя реальность воображением. Пикассо увидел новые времена, массовую смерть, незримую и страшную. Он отказался от изображения той или иной сцены, он показал войну такой, какой он ее мыслит. Каковы зрительные элементы трагедии? Ни летчиков, ни бомб, ни орудий; умирающая лошадь, меч воина, женщина в огне, вылетающая из окна, самодовольный, спокойный бык, яркая лампа, голосящая мать, которая сжимает труп своего ребенка. Краски почти отсутствуют. Большие геометрические плоскости передают современный, механический характер бойни. Картина Пикассо вдохновила поэта Поля Элюара, который написал поэму «Победа Герники». Я был в Испании, видел горевшие города. В 1946 году, после второй мировой войны, я снова увидел «Гернику». Скажу прямо: для меня это самое верное, самое реалистическое выражение ужасов и трагедии современных войн; я не могу глядеть на это полотно спокойно. Я вспоминаю слова Матисса о Пикассо: «Вы можете всегда им восхищаться — он пишет своей кровью...»

«Герника» была написана в 1937 году, «Зверства в Корее» — в 1951, «Война» и «Мир» — в 1952 году. Клод Руа пытается проанализировать творчество этого труднейшего мастера: «Конечно, можно было бы, не отступая от правды, дать социологическое толкование Пикассо, показать в его творчестве отголосок противоречий, раздирающих нашу эпоху, борьбу надежды и отчаяния, уничтожения и созидания, прошлого и будущего. Вполне возможно, что в итоге такого анализа станет очевидным, что Пикассо наиболее ясно выражал себя, когда воплощал гуманистические силы эпохи, и, напротив, терялся, поддаваясь силам уничтожения. Но я еще не чувствую себя в силах произвести подобный анализ, я боюсь принять правдоподобное за правду...»

Есть противоречие между жизненностью Пикассо, его страстной любовью к жизни, к природе, к толпе,

к детям, к животным, к поэзии, к деревьям и той разрушительной стихией, которая порой захватывает его творчество. Вдруг он начинает рассекать, уродовать женское лицо, в котором он незадолго до того видел красоту, гармонию. Я видел двенадцать портретов одной девушки, которая позировала Пикассо весной 1954 года. Вначале она показана красивой девушкой, постепенно она становится чудовищем. Но люди, которые этим возмущаются, видимо, не хотят понять ни душевного склада художника, ни черт общества, в котором он живет. Трагизм, уродство, жестокость некоторых его произведений продиктованы не эстетическими принципами и, уж конечно, не стремлением к новаторству, а совестью, любовью к людям, глубокой обидой за человека и за человечность. Пикассо — художник-философ и художник-революционер. «Живопись не для того, чтобы украшать квартиры»,— говорит он, и в этом он верен своим великим предшественникам — Микеланджело, Рембрандту, Гойе.

В ранних вещах Пикассо много лиризма, сострадания к тем горемыкам, которых он изображал. Потом начался долгий период восстания, разрушения, порой отчаяния. Конечно, и в те годы были у него просветы, многие работы двадцатых и тридцатых годов полны примирения, гармонии. Его работы последнего десятилетия мне кажутся более просветленными, как будто после страшных бурь он различает берега душевного спокойствия.

Несколько лет он провел в Валлорисе; это — маленький городок на юге Франции; Пикассо увлекся керамикой и нашел там небольшую фабрику, которая могла обжигать тарелки, блюда, кувшины. В керамике Пикассо сказалась его связь с прошлым, любовь к античному миру, к простоте и гармонии. Голуби, рыбы, человеческие лица, плоды горят и светятся.

На площади Валлориса стоит скульптура Пикассо: «Человек с бараном». Эта статуя — утверждение жизни. Школьники играют вокруг, под ветвистыми платанами вяжут старухи, шепчутся влюбленные. Еще в художественных кругах не умолкают споры, можно ли понять и принять Пикассо, а жители Валлориса с любовью смотрят на статую — для них нет столкновения различных «измов», а есть милая им площадь, человек, баран, труд, жизнь.

Когда смотришь на детские рисунки Пикассо, удивляешься — в четырнадцать лет он мастерски рисовал. Недавно я видел фильм кинорежиссера Клузо, посвященный Пикассо. В фильме нет никакого сюжета, показано, как Пикассо рисует, как из листа бумаги и карандаша силой гения возникает сонм образов. Этот фильм показывали в Москве, и всякий раз, когда из небытия появлялся рисунок, раздавались аплодисменты.

Рисунок Пикассо точен и скуп, никогда он не пытается его украсить. Рисует он по-разному: вспоминается то Энгр, то античные вазы. Рисует он много. Есть сотни голубок, сотни идиллических сцен — старики, дети, девушки, козы, бараны, деревья; сотни страшных масок — видения войны; сотни сцен из боя быков, множество портретов, особенно женских; длинная серия рисунков, показывающая бессилие художника перед жизнью: «Художник и его модели».

В 1948 году, во время Вроцлавского конгресса, Пикассо сделал мой портрет. Когда он кончил рисовать, я спросил: «Уже?» Мне показалось, что сеанс был очень коротким. Пикассо рассмеялся: «Но я ведь тебя знаю сорок лет...» (Признаюсь — я бесконечно благодарен Пикассо за этот рисунок: он помог мне понять самого себя.) Портреты Пикассо заставляют задуматься над внутренним миром модели.

Голубки Пикассо облетели мир; я видел их и в деревнях Китая, и в Аргентине, и в Индии. Голубка издавна считалась символом мира, и труднее всего придать новую силу старому образу. Голубки Пикассо необычайно чисты, трогательны, одновременно и беззащитны, как ребенок, и непобедимы, как совесть народов. Для того чтобы их создать, нужно было многое, не только знакомство с голубями. Пикассо вложил в них свое отношение к большим проблемам нашей эпохи. Не случайно он встал на сторону испанских республиканцев и не случайно в 1944 году вступил во Французскую коммунистическую партию. Он знал, что бросает вызов обществу, в котором живет; политическая позиция, которую он занял, диктовалась не преходящим увлечением, а годами опыта и раздумий. Последние годы были нелегкими для французских коммунистов; Пикассо показал одну из больших своих добродетелей — верность, верность себе, людям, веку.

Я встречал его на различных конгрессах мира; он сидел с наушниками, внимательно слушал. В его

глазах было глубокое удовлетворение: он чувствовал, что вокруг него товарищи, друзья.

Я шел с ним в Риме после многолюдного митинга сторонников мира. Было это в рабочем квартале. Кто-то узнал знаменитого художника. Пикассо начали обнимать, просили подержать на руках детей, жали его руки. Эти люди, наверно, из всего, что он создал, знали только залетевшую в их дома голубку, но они понимали, что с ними — плечо к плечу — большой человек, и старались, как могли, выразить свою любовь.

Арагон об этом писал: «Миллионы людей знали Пикассо только по издевкам юмористических журналов, и вдруг продиктованный смех оборвался, его сменило глубокое сердечное доверие».

Говорят, что Пикассо виновен в успехе на Западе абстрактного (или, как говорили раньше, беспредметного) искусства. Между тем Пикассо всегда исходил от реальности предмета, природы, человека. Многое спутали художники, ему подражавшие: особенность Пикассо в том, что он не только своеобразен, он неповторим. Он сам открещивается от тех, которые считают себя его учениками или продолжателями.

Между Пикассо и современными адептами абстрактного искусства не только формальное отличие (Пикассо исходит от предмета, сторонники абстрактного искусства — от геометрии или от декоративного пятна), между ними внутренняя пропасть; Пикассо всегда был и остается гуманистом, и больше всего его интересуют человек, человеческая история, человеческая трагедия.

Его творчество едино и вместе с тем не только разнообразно, но и разноречиво; при всем внутреннем единстве оно напоминает музей с работами различных мастеров. Конечно, эти противоречия относятся к манере письма, а не к духовному облику художника, но мне кажется, что если дальновидный потомок по творчеству Пикассо сможет судить о лице первой половины XX века, то поверхностный зритель примет полотна, собранные в одном зале, за произведения различных эпох.

Трудно сказать, чем именно вдохновятся последующие поколения в творчестве Пикассо, но я убежден, что он наложит свою печать на дальнейшее развитие искусства. А для меня он — живая порука, что искусство живо, неотразимо, и его не могут уничтожить ни бомбы, ни роботы, ни суррогаты человеческих чувств.

О поэзии Поля Элюара

Люди, которым пришлось побывать в годы войны на переднем крае, знают, как потрясает солдата, между двумя разрывами снарядов, в минуту глубокой тишины, пение полевой птицы. Поль Элюар жил и писал в очень шумное время. Люди слушали рев громкоговорителей, вой сирен, грохот бомб. Говорила история, и казалось, только кардиологи различали биение человеческого сердца. Элюар не чуждался своей эпохи, не уходил в сторону, участвовал в боях Сопротивления, боролся за мир; многие из его стихов посвящены тем вопросам, которые знакомы каждому по шуму радиоволн — длинных или коротких. Если стихи Элюара все же потрясали и потрясают современников, то потому, что это — тихие стихи, в них нет желания перекричать эпоху, в них неизменно слышится голос человека.

Первые стихи Элюара были напечатаны в годы тяжелой для Франции войны, которая казалась людям последней и которую теперь называют «первой мировой».

В 1918 году он написал «Поэмы мира». Вот несколько строк: «Все счастливые женщины увидели снова своих мужей. Они вернулись, как солнце, столько в них тепла, они смеются, они тихо говорят «здравствуй», прежде чем обнять свою радость...» И незадолго до смерти, в 1951 году, он писал: «Люди созданы, чтобы понять друг друга, чтобы любить друг друга, у них дети, которые станут отцами, у них дети, которым холодно на свете, которые заново откроют огонь, которые заново откроют человека».

Идея открытия огня, которая со времени Древней Греции вдохновляла поэтов, жила в Элюаре. Еще юношей на фронте он написал: «Меня покинула лазурь, и я развел огонь».

Я привожу стихи Элюара в прозаическом переводе. Я знаю, конечно, сколько они при этом теряют, но я боюсь, что они потеряют еще больше, если я попытаюсь перевести их стихами. Есть поэты, которые поддаются переводу: можно передать на другом языке не только мысль или образы, но порой и стихотворные приемы. Легко перевести строки Маяковского на любой язык мира:

Дней бык пег.
Медленна лет арба.

Здесь есть образы, мысль, прием — короткие, отрывистые слова.

Но вот строки Пушкина:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

Переведенные на другой язык, эти чудесные стихи станут пошлым романсом.

Много русских поэтов, от Брюсова до Пастернака, пытались перевести стихи Верлена: «Сердце мое плачет, как идет дождь над городом. Что это за тоска, которая заполняет мое сердце?» Дело не только в том, что по-русски нет безличных форм глаголов «плакать» или «дождить», а Верлен писал: «Плачется в моем сердце, как дождится над городом»; дело и в том, что обаяние приведенных строк относится к найденному сочетанию обычных слов и его немыслимо воссоздать на другом языке. В прозаическом переводе читатель по меньшей мере узнает точный смысл строк Элюара и сможет себе представить, как эти скромные фразы звучат неотвязно, становясь поэзией.

Разумеется, и в оригинале человеку, нечувствительному к поэзии, стихи Элюара могут показаться прозой: он сделал все, чтобы лишить свою поэзию внешних примет поэтичности. В его стихах нет ни стихотворных размеров, ни рифм, ни ассонансов. Они держатся на ритме и на загадочном сплетении слов. Имеются литераторы, которые научились бойко описывать, владеть различными стихотворными приемами, подбирать незатасканные рифмы, они успешно выдают свою прозу за поэзию. Элюар в стихах труден и вместе с тем по-детски прост, откровенен, как на

исповеди. Он не поучает, не рассказывает, не описывает, он признается.

Есть поэты-живописцы, они как бы придают зрительную силу мечте; их стихи изобилуют образами. К ним во французской поэзии относятся Гюго, парнасцы, Бодлер, Рембо, а из наших современников в известной мере Арагон. Среди русских поэтов нашего времени живописной выразительностью обладал Маяковский. Есть поэты другой душевной настроенности: они не показывают, они ворожат. Их стихи неотделимы от магического сочетания слов.

Элюар любил живопись, его самыми близкими друзьями были художники. Но если мы задумаемся над творчеством художников, с которыми был связан Элюар, то увидим, что они даже в живописи зачастую ищут решений, лежащих вне данного искусства. Говоря это, я думаю не только о Максе Эрнсте или Кирико (любовь к которым Элюара я никогда не разделял), но и о Пикассо. Элюар был связан с Пикассо многолетней дружбой, они создавали вместе книги — текст писал Элюар, Пикассо рисовал. У них было много общего. Пикассо никогда не стремится изобразить зримый мир, предметы для него иероглифы, он пишет маслом или карандашом свою книгу — мир таким, каким он его понимает. В поэзии Элюар менее всего был живописцем. Он редко прибегает к пластическим образам. Его определения порой чересчур сжаты, но всегда просты, даже, скажу, бесхитростны. Порой его стихи напоминают мне средневековую французскую поэзию — и повторением параллельных фраз, и непосредственностью сравнений. Вот несколько примеров:

«Это горячий закон людей: из грозди они делают вино, из угля они делают огонь, из поцелуев они делают человека. Это суровый закон людей: выстоять, несмотря на войны, на нищету, несмотря на угрозу смерти. Это нежный закон людей: превращать воду в свет, мечту в явь, врагов в братьев».

«Мы идем вдвоем и держимся за руки. Нам кажется, что мы повсюду дома — под ласковым деревом, под черным небом, под всеми крышами, у очага, на улице, пустой от знойного солнца, когда на нас смутно глядят прохожие, среди благоразумных и среди чудаков, среди взрослых и среди детей. В любви нет ничего таинственного. Мы всем понятны, и всем влюбленным кажется, что они у нас в гостях».

«Что вы хотите — дверь была закрыта. Что вы хотите — вы были взаперти. Что вы хотите — улица была оцеплена. Что вы хотите — город был побежден. Что вы хотите — город голодал. Что вы хотите — у нас не было оружия. Что вы хотите — настала ночь. Что вы хотите — мы друг друга любили».

Элюар осознавал значимость слова. В стихотворении о расстреле гитлеровцами Габриеля Пери он пишет: «Есть слова, которые помогают жить, и это простые слова: слово «тепло» и слово «доверие», слово «правда» и слово «свобода», слово «ребенок» и слово «милый» и некоторые названия цветов и деревьев, слово «мужество» и слово «открыть», слово «брат» и слово «товарищ» и некоторые названия городов или деревень. и некоторые имена женщин или друзей. Прибавим к ним «Пери».

Элюар чурался красноречия и, хотя часто писал на патетические темы, не выносил пафоса. Его стихотворение «Свобода», написанное в годы Сопротивления, повторяли миллионы французов. Элюар говорит, что он пишет имя Свободы «на моих разрушенных убежищах, на моих рухнувших маяках, на стенах моей тоски». Этот перечень лиричен, и он смягчается будничным, простым: «На моей собаке — ласковой и сластене, на ее настороженных ушах, на ее неуклюжей лапе — я пишу твое имя».

Он изумительно знал поэзию (он составил антологию старой французской поэзии, сборник Бодлера, увлекался английскими, испанскими поэтами), он мог говорить как знаток, как эрудит, и замечательно, что это не чувствуется в его поэзии: ни учености, ни стилизации, ни редких слов, ни экзотических интонаций.

В 1924 году в литературных кругах Парижа говорили о том, что молодой поэт, по имени Поль Элюар, скоропостижно скончался; одни добавляли, что он покончил с собой, другие — что, очевидно, он стал жертвой преступников. На самом деле Элюар исчез и долго не подавал вестей. Переживая внутренний кризис, он отправился в далекое путешествие, побывал на Таити, в Панаме, в Новой Зеландии, в Индонезии, на Цейлоне. Напрасно искать в его стихах внешних признаков этого путешествия: ни тропических пейзажей, ни экзотических названий в поэзии его не появлялось. Он с усмешкой как-то объяснил, что уехал далеко не ради «поэтической охоты». Мы хорошо знаем и во фран-

цузской и в русской поэзии поэтов, стремящихся к яркому, необычному оперенью, для них «Целебес» или «Коломбо» — и средство оживить тусклую фразу, и новая рифма. Элюар знал обычные слова, но умел их необычно произносить, видя в этом силу поэзии.

Конечно, стихи Элюара порой трудны для чтения. Озадачивает читателя простота, а в некоторых стихотворениях чрезвычайный лаконизм. Страшась излишка слов, Элюар, особенно в конце двадцатых годов, доходил до такой сжатости, что некоторые строки, эмоционально трогая, представляются загадочными.

(Как большинство своих современников во Франции, Элюар последовал примеру Гийома Аполлинера и отказался в стихах от знаков препинания, утверждая, что они разбивают ритм стиха и сужают его логически. Это, конечно, в свою очередь затрудняет чтение его книг.)

Поэзия Элюара отличается наготой, прозрачностью. Образы, пафос, риторика воспринимаются куда легче. Лермонтов писал:

Есть речи — значенье
Тёмно иль ничтожно! —
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Ничтожной поэзию Элюара назвать трудно, но можно иногда применить к ней эпитет «темная», а воспринимать ее без волнения воистину трудно.

О французском языке часто говорили, что он непригоден для поэзии. Это обвинение отчасти обоснованно: французский язык чрезвычайно ясен, логичен; он не терпит произвольного размещения слов в фразе; притом постоянное ударение на последнем слоге слова придает стиху известную монотонность. Бодлер первый «опоэтизировал» французский язык, заменяя часто обычную логику поэтической. Элюар пошел по его пути, и естественно, что поэты. которые пишут в манере Гюго, для неискушенного читателя куда понятнее.

Критики, любящие устанавливать так называемую «доходчивость», в двадцатых и тридцатых годах называли Элюара поэтом для сотни любителей. Это было верно, поскольку поэзия Элюара была в то время неизвестна широким кругам читателей. Настала вторая мировая война. Миллионы французов переписывали стихи неизвестного им дотоле автора; с этими стихами заложники шли на казнь и партизаны в бой.

«Поэт для сотни любителей» оказался понятным и понятым всеми.

Может быть, это объясняется тем, что поэзия Элюара изменилась, что он стал писать по-другому? Обыкновенно, когда пишут о поэтах, которые пришли к коммунизму, устанавливают дату перелома в их творчестве: до такого-то года автор писал о любви и писал непонятно, с такого-то года прозрел и начал писать доступно для всех на гражданские темы. Такое разделение мне кажется несколько упрощенным. К Элюару оно вообще неприменимо; в его творчестве трудно найти перелом, есть прямая связь между его первыми стихами и предсмертными. Конечно, появлялись новые мысли, новые темы, новая надежда — их приносила жизнь. Но и в ранней молодости Элюар возмущался войной, несправедливостью, попранием человеческого достоинства, как и в последние годы не разлучался с темой любви.

Он написал свои первые стихи, когда был солдатом, первая его книга называется «Долг и беспокойство!». Он писал в ней: «Война зимой — нет ничего труднее...» Он возмущался теми, кто отдал смерти молоденького солдата Фернана Фонтэна. Те же темы, те же чувства можно найти в его стихах четверть века спустя. В своей последней книге «Феникс» он писал о любимой женщине: «Ты пришла, я был печален, я сказал «да», только с тобой я сказал «да» жизни».

Новые темы не вытесняли прежних, и Элюар никогда не отрекался от своих ранних книг. Есть у него стихотворение, для него необычное, если угодно, полемическое, оно написано в 1949 году и посвящено «моим требовательным друзьям» — под этими словами Элюар подразумевал тех любителей его поэзии, которые не захотели принять политических стихов поэта. «Если я вам скажу, что на ветвях моей кровати свила гнездо птица, которая никогда не говорит «да», вы мне поверите, вы поймете мою тревогу... Но если я пою улицу, пою мой край, как улицу без края, вы больше мне не верите...» Поэт упрекает в непоследовательности своих «друзей», он же никому и ничему не изменял. Он продолжал помнить и о птице, которая тревожила его сны. Два года спустя в книге «Феникс» эта птица вымолвила «да».

Поэтическая биография Элюара может озадачить критика, мыслящего готовыми категориями: Элюар

в течение довольно долгого времени был вдохновителем французских «сюрреалистов». Борьба против академических форм в литературе и мещанской морали началась давно: в эпоху так называемых «проклятых поэтов». К тому времени, когда в литературу пришел Элюар, цели, которые ставили Бодлер, Рембо, Тайяд, Аполлинер, не были достигнуты; но эпоха литературных школ, различных «измов» отмирала. «Сюрреализм» был, кажется, последней попыткой применить оружие прошлого века против противника, который, сохраняя прежнюю сущность, учел ход времени и заменил сентиментального Лоти циничным Мораном, а уютные кафе с красными бархатными диванами — американскими барами. Элюар понял после испанской трагедии необходимость иной борьбы и мужественно вел ее до своей смерти.

Сюрреализм был для него стремлением утвердить место поэзии в жизни, помочь смене реальности буржуазного общества иной, более справедливой и более достойной человека. Конечно, в литературной практике сюрреалистов было много и ребяческого и вздорного: эпоха не раз над ними посмеивалась; попытка перенести в двадцатые годы нашего века проделки «проклятых поэтов», пугавших буржуа в 1880 году, придавала многим манифестам сюрреалистов пародийный характер. Но нужно оговорить, что никогда ни Элюар, ни другие сюрреалисты не пытались уйти в «башню из слоновой кости», куда их пытаются загнать чересчур упрощенные литературоведы. Одним из любимых изречений сюрреалистов было: «Поэзия — творчество всех, а не одного». Они издавали журнал, который назывался «Сюрреализм на службе революции». Когда пришли годы испытаний, сюрреалисты оказались в двух враждующих лагерях: в одном Элюар и Арагон, в другом Бретон. Но, может быть, первые не порвали со своим прошлым, а его осмыслили и углубили? В годы сюрреализма Элюар написал много прекрасных стихов, на которых нет отпечатка литературной школы, преходящих увлечений. Сюрреалисты в своих достаточно путаных декларациях говорили, что в человеке немало иррационального,— и это не следует отметать, ибо многое из иррационального не только реально, но и «сверхреально». Для Элюара это было не философской программой, а поэтической исповедью: ведь в своей поэзии, в отборе слов, в их

сочетании, он руководствовался скорее поэтическим чутьем, нежели строгой логикой. Именно поэтому сюрреализм был в его биографии не случайным заблуждением, но и не путеводной звездой, а фазой развития, эпизодом. В 1936 году он писал: «Пришло время, когда все поэты должны и вправе заявить, что они глубоко вклинились в жизнь других людей, в общественную жизнь», и это не удивило никого — поэзия Элюара всегда была связана с жизнью общества, в котором жил поэт.

Со всей силой поэзия Элюара зазвучала как выразительница мыслей и чувств французского народа в годы фашистской оккупации и Сопротивления. Он не пытался писать понятнее, он жил со всеми, а борьба, мужество, страдания приподымали людей, делали их открытыми для восприятия высокой и, казалось бы, трудной поэзии. В 1942 году была издана книга Элюара «Поэзия и правда». Вскоре миллионы людей повторяли стихи: «Я родился, чтобы узнать тебя, чтобы назвать тебя, Свобода!» Он примкнул к Сопротивлению, организовывал подпольные издания, выполнял любые поручения, ездил по Франции с листовками в карманах и с надвигающимися стихами в сердце. Одно время ему пришлось скрываться от гестапо в больнице для умалишенных в Сен-Альбане. Два месяца, окруженный несчастными больными, на снежной горе, среди метелей и вражеских постов, он работал: он написал там много замечательных стихов — о борьбе, о надежде, о счастье.

Кончилась война, но люди продолжали жить в тревоге: мира не было. Поль Элюар понял, что для него не может быть ни покоя, ни даже передышки. Он воевал за мир. Его можно было увидеть на конгрессах сторонников мира, на площадях Франции и Италии. Во время гражданской войны в Греции он проехал вместе с Ивом Фаржем в те районы, где еще держалась Армия освобождения. Как в 1936 году Испания, Греция 1949 года потрясла его душевной чистотой, горем, упорством.

Если сопоставить стихи Элюара, написанные на политические темы, с его лирикой, то мы не увидим разрыва. Когда он говорил о «маки», о горе Грамос, о сторонниках мира, его одушевляли те же думы и чувствования, которые продиктовали ему стихи о печали, о любви, о смерти. Чем был предопределен политичес-

кий путь Элюара? Прежде всего неистребимой жаждой справедливости. Бодлер писал, что подлинная поэзия — «отрицание несправедливости». Бодлер жил в смутное время, и вся его жизнь отмечена глубокими противоречиями. Жизнь Элюара неотрывна от его поэзии. Он воистину страдал от несправедливости не только как гражданин, но и как поэт. Не менее справедливости он любил свободу, никогда не противопоставляя одну свою привязанность другой. Свободу он ощущал всем своим существом. Право же, к нему больше, чем к другим современникам, можно приложить слова Пушкина: «...В мой жестокий век восславил я свободу».

Доброта совсем не обязательное свойство поэзии, мы знаем немало замечательных поэтов, благородных, смелых, умных, но лишенных человеческой доброты. Элюар был добрым не только в жизни — в поэзии. В одной поэме о любви он писал: «И потому, что мы любим друг друга, мы хотим освободить других от холода одиночества. Мы хотим, я говорю — я хочу, я говорю — ты хочешь, мы хотим, чтобы свет взошел над другими...» Чужое счастье было для Элюара не только философическим положением, принципом морали, пунктом политической программы, но и глубокой личной потребностью.

Все встречавшие его знают, что редко можно найти такое единство между художником и его творчеством, как то было в поэзии и в жизни Элюара. Он очень походил на свои стихи, и стихи его всегда были автобиографичны. Он был необычайно скромным, чурался славы: мягкий, участливый, он был окружен любовью общей. Он не был тем рассеянным, неземным поэтом, которого рисуют себе романтически настроенные подростки: он участвовал в жизни, видел все ее мелочи, но никогда не терял из виду своей большой мечты.

Поль Элюар умер 18 ноября 1952 года; не будет преувеличением сказать, что Франция (да и поэзия мира) горько пережила потерю. На похоронах Элюара можно было увидеть и знатоков поэзии, и цвет творческой Франции, и множество обыкновенных людей, помнивших стихи Элюара военных лет — встречу мужества и искусства.

Порой приходится слышать о том, что поэзия отжила свой век, что ее существование теперь эфемерно, связано скорее с известными привычками, чем

с душевным горением. Конечно, различные формы искусства рождаются, дряхлеют, отмирают, но рассуждения о смерти поэзии в наше время построены скорее на правдоподобности догадок, нежели на правдивости данных. Одним из оснований для таких утверждений являются различные попытки создания непоэтической поэзии. Во Франции, как и в других странах, пишут стихами то, что легко можно выразить в прозе. Это и неразумно и бесполезно. Я имею в виду не темы, не чувства, не мысли: поэт живет в том же мире, что и прозаик. Но есть такие прозрения, такие ощущения гармонии или разлада, которые не выразишь ни в новелле, ни в статье. Темы Элюара обычны, но то, что он хочет выразить, относится к миру поэзии, и выражает он это средствами, доступными только поэту. Глубокая прозаичность многих псевдопоэтов породила и другое заблуждение — попытки уйти в сторону музыкального сочетания звуков, чередования слов вне их значения или даже переход на несуществующий язык. Можно сказать, что и такие попытки неразумны,— в слове — клубок многого: и логического смысла, и тех ассоциаций, которые оно вызывает, и, наконец, звучания. Абстрагировать звучание бесцельно: есть музыка, рождаемая звуком и воздействующая им. Элюар не только почитал слово во всей его полноте,— он вернул ему то значение, которое оно готово было потерять, обесцененное потоком речей, деклараций, клятв или проклятий. Поэзия Поля Элюара — живое доказательство того, что поэзия живет, требует, ранит, лечит, приподымает.

1957

Перечитывая Чехова

1

В Ясной Поляне у могилы Толстого невольно задумываешься над гордостью и смирением. Лев Николаевич завещал не ставить на его могиле ни памятника, ни плиты с именем. Это было продиктовано верой в необходимость духовного смирения, которую он исповедовал. Место для могилы он выбрал, однако, патетичное: Толстой и природа.

Чехов был скромен не потому, что философски пришел к идее смирения: скромность была в нем заложена; он никогда не чувствовал себя ни пророком, ни учителем, ни даже крупным мастером; ему было незнакомо ощущение собственного превосходства. Его некоторая сдержанность объяснялась скорее мягкостью, душевной стыдливостью, нежели желанием отдалить от себя окружающих. Долго, упорно боролся он с тем, что считал своими недостатками или пороками, но с гордостью ему не пришлось бороться — он ее не знавал. Славы он сторонился. В 1889 году (Антону Павловичу тогда было двадцать девять лет), побывав в Петербурге, он неожиданно для себя столкнулся с той суетой, которая окружает любую знаменитость — приезжего актера, адвоката, произнесшего хлесткую речь, или чемпиона спорта; Чехов отнесся к успеху с усмешкой. «Купался там в славе и нюхал фимиамы»,— писал он. Слава не ослепила его, напротив — она усилила его сомнения в ценности своей работы.

Он был к себе не только взыскателен, но несправедливо жесток. После «Степи», «Именин» он писал посредственному беллетристу Тихонову: «...мы можем взять усилиями целого поколения, не иначе. Всех нас

будут звать не Чехов, не Тихонов, не Короленко, не Щеглов, не Баранцевич, не Бежецкий, а «восьмидесятые годы» или «конец XIX столетия». Некоторым образом артель». Можно подумать, что такая оценка была неискренней, что Чехов попросту хотел приободрить Тихонова. Однако Антон Павлович повторял подобные суждения перед самыми различными собеседниками. В письме к Чайковскому — год спустя — он говорит, что первое место среди современников принадлежит Толстому, а себе отводит девяносто восьмое. В 1886 году, шутливо распределяя чины литераторам, Чехов высоко ставит авторов, имена которых теперь известны разве что сотне специалистов: Аверкиева, Муравлина, Василевского. В декабре 1889 года Чехов пишет Суворину: «Когда я на днях прочел «Семейную трагедию» Бежецкого, то этот рассказ вызвал во мне что-то вроде чувства сострадания к автору; точно такое же чувство испытываю я, когда вижу свои книжки».

«Я не уважаю того, что пишу»,— говорил он; называл свои рассказы или повести «пустяками»; добавлял: «Меня будут читать лет семь, ну, семь с половиной, а потом забудут». Со времени, когда начали появляться в печати его рассказы, прошло не семь лет, а семьдесят семь, и любовь читателей к нему не ослабевает.

Чехова много читали при его жизни, это относится, разумеется, к тому узкому слою людей, который в дореволюционное время знал художественную литературу. Революция удесятерила число читателей Чехова; по данным статистики, в Советском Союзе издано около пятидесяти миллионов экземпляров его произведений. Дело не только в цифрах; я часто слышал признания: «Чехов помог мне многое понять и в себе и в жизни». Я живу неподалеку от Истры, где молодой Чехов лечил больных в Чикинской земской больнице и писал первые рассказы. Дом Антона Павловича фашисты сожгли в декабре 1941 года. Пять лет тому назад рядом с развалинами дома поставили памятник, в отличие от многих скромный, милый в своей чеховской скромности. Я был на открытии этого памятника; собрались жители Истры, колхозники, пионеры, дачники, и в каждом слове, в глазах каждого была та подлинная любовь читателя к писателю, которую не спутаешь ни с благоговением перед реликвиями прошлого, ни с холодным признанием длинного списка отечественных и мировых знаменитостей.

Видел я, как плакали отнюдь не плаксивые и достаточно энергичные советские женщины, разделяя печали «Трех сестер» (эту пьесу Антон Павлович называл «веселой комедией»), плакали инженеры и врачи, седые домашние хозяйки и молоденькие смешливые студентки.

Читая многие книги иностранных авторов, понимаешь, сколь глубоко влияние Чехова; говоря это, я думаю и об английской литературе начала нашего века, и о произведениях Према Чанда, и о французах, и о Лу Сине. Мне трудно представить себе новеллы Хемингуэя, Пиранделло, Моравиа без Чехова.

Пьесы Чехова никак не соответствуют условному понятию театрального зрелища, «постановочными» их не назовешь, но вот уже четверть века, как их ставят во всех театрах мира — в Москве и в Лондоне, в Токио и в Париже, в Стокгольме и в Нью-Йорке. Где мне только не говорили о «Чайке» — она и впрямь пересекла моря.

Скромный Антон Павлович, уверявший, что он работает над «пустяками», потряс мир. Я слышал от рядовых французов, от английских студентов, от тех американцев, которых пугает пошлость жизни, знакомые нам признания: «Чехов помог... Чехов раскрыл глаза... Чехов согрел сердце...»

В чем же разгадка жизненности Чехова, его глубокой современности, близости людям, живущим в одну и ту же эпоху, но разделенным и в мыслях и в чувствованиях разными верованиями, разной моралью, разным бытом?

Я думаю сейчас не только о саратовской комсомолке, которая на память повторяла длинные цитаты из рассказов Чехова, или о враче в Бостоне, который мне объяснял, как, прочитав «Скучную историю», он понял, что такое второе рождение; я думаю и о своей жизни. Мне было тринадцать лет, когда Чехов умер; я хорошо помню, как мне об этом сказала мать и как меня потрясло, что нет больше человека, написавшего «Каштанку». Потом длинные десятилетия я жил то «Ариадной», то «Рассказом неизвестного человека», то «Домом с мезонином», то «Скучной историей». Я переступил из одного мира в другой; все изменилось, изменился и я, изменился настолько, что часто думаю о своем прошлом как о странной истории, неумело кем-то описанной, давно прочитанной и полузабытой.

А вот любовь к Чехову я пронес через всю мою жизнь...

Я заглядываю в статьи, в книги, написанные полвека назад. Боборыкин называл Чехова «поэтом безвременья». Критики, будь то Львов-Рогачевский или Неведомский, Фриче или Оболенский, повторяли одни и те же формулы: «лучший выразитель восьмидесятых годов», «летописец хмурых лет», «писатель заката», «поэт сумерек».

Я раскрываю том «Энциклопедического словаря». Он выпущен в свет недавно, всего четыре года назад. Чехов в нем назван «великим русским писателем»; следует характеристика, которая сводится к тем самым формулам, которые я видел в давних статьях; только яснее и точнее определен характер общества, в котором жил Чехов: «В произведениях, написанных в конце 80-х и в 90-х годах, Чехов рисует идейные искания русской интеллигенции, разоблачает мещанскую психологию, либерально-народнические иллюзии, толстовство, буржуазный либерализм... Чехов достиг больших социальных обобщений, создав типические образы, воплощавшие самодержавно-полицейский режим... Он реалистически показал рост буржуазных отношений в городе и деревне, обнищание крестьянства, разложение дворянско-помещичьего строя».

Я читаю в том же словаре о Глебе Успенском: «Писатель с большим реалистическим мастерством изобразил нужду и угнетение городской бедноты, влияние буржуазных отношений на жизнь русской провинции. В произведениях 70—80-х годов... Успенский, вопреки собственным народническим иллюзиям, правдиво показал развитие капиталистических отношений в деревне...» Я продолжаю — и смотрю о Салтыкове-Щедрине: «...раскрывает реакционную сущность русского и международного либерализма... Рисует рост капитализма, его проникновение в деревню...»

Все это, разумеется, верно. Верно и сказанное о Чехове; но приведенная характеристика никак не может объяснить любви современных читателей к его произведениям. Действительно ли их увлекает только история давно исчезнувшего общества? Правда ли, что сорок лет спустя после уничтожения капитализма в России их особенно интересует «рост буржуазных отношений в городе и деревне»? Если образы, созданные Чеховым, «типические» и «воплощавшие самодер-

жавно-полицейский режим», почему они должны волновать читателей наших дней, знающих только понаслышке и о царе и об исправнике? Конец восьмидесятых и девяностые годы, давно окрещенные «безвременьем», являются тусклыми страницами русской истории, и летопись этих лет, растянутая на двенадцать томов, вряд ли способна зажечь сердца читателей, которые живут в достаточно яркое и громкое время. Могут ли современников, начавших освоение космоса, строящих новое, невиданное в истории общество, помнящих, что такое Освенцим и Хиросима, гордых и настороженных, вдохновить давние споры между либералом Николаем Николаевичем, который отстаивал Высшие женские курсы, и консерватором Петром Дмитричем, противником подобных новшеств?

Множество конфликтов, показанных Чеховым, для советского читателя внешне устарело. Вот рассказ «Случай из практики». Молоденькая владелица большой фабрики Лиза Ляликова терзается. Антон Павлович, а в данном случае доктор Королев, говорит ей: «Вы в положении владелицы фабрики и богатой наследницы недовольны, не верите в свое право и теперь вот не спите, это, конечно, лучше, чем если бы вы были довольны, крепко спали и думали, что все обстоит благополучно». Ляликовская фабрика национализирована сорок лет назад, и внучка Лизы стоит у станка, или учится, или служит в учреждении. Вот рассказ «Припадок». Студент Васильев попал в публичный дом и мучительно переживает обыденность, будничность проституции. Может ли нечто подобное случиться с внуком Васильева, который смертельно боится своего прямого начальника — внучку брюнетки из Черниговской губернии? Вот ряд несчастных браков, продиктованных деньгами, задолженностью, имениями, домами; то богатый старый муж обижает жену, то жена сорит деньгами мужа. В нашем обществе немало разочарованных мужей и душевно обиженных жен, но это не связано с десятинами земли или с приданым. Чехов изумительно точно изобразил тот мир, в котором жил. Этот мир сам по себе нам не кажется ни ярким, ни героичным, ни увлекательным, но люди, показанные Чеховым, нам понятны и близки.

Повторяю: в чем разгадка? Скажут, в таланте. Меня это объяснение не удовлетворяет. Чехов писал, что он не любит Гончарова, но что Гончаров выше его

«талантом на 10 голов». Я оставляю в стороне сравнение, подсказанное все той же чрезвычайной скромностью; но, бесспорно, у Гончарова был большой писательский дар, это крупный художник. «Обломов» вызвал немало споров, родилось определение «обломовщина». Но Гончарова мы ценим, уважаем и смотрим на него как на памятник прошлого. Чехов писал о Писемском: «Это большой, большой талант!» Одновременно он рассказывал: «Наши читают Писемского, взятого у вас, и находят, что его тяжело читать, что он устарел». Если родные Чехова находили книги Писемского устаревшими еще в 1893 году, то никого не удивит, что теперь их очень мало читают. Талант, однако, у него был большой.

Дело не только в таланте, да и трудно установить размеры способностей, отпущенных человеку. Различные энциклопедии пытаются это делать, деля авторов на категории: «великий», «выдающийся», «крупный» и просто «писатель»; но звания не бесспорны, да и не долговечны; посмотришь, и в новом издании писатель стал «выдающимся», а «выдающийся» разжалован в «крупного».

Любовь к писателям прошлого зависит прежде всего от их близости к душевному миру читателя. Когда художественное произведение воспринимается только как картина далекой эпохи, любовь уступает место холодному признанию наблюдательности, общественных заслуг, таланта, мастерства.

Какое нам дело до интриг двора, где терзался Гамлет? Неужели сотни миллионов читают «Красное и черное» для того, чтобы узнать, как выглядело французское общество конца двадцатых годов XIX века? Кто посмеет утверждать, что «Дон Кихот» много веков волнует человечество потому, что представляет собой сатиру на рыцарские романы, которыми увлекались испанцы в XVI веке? Мне скажут, что я ломлюсь в открытую дверь, что сила великих произведений искусства в том, что они правдиво показывают прошлое и вместе с тем радуют людей любой эпохи красотой описаний, мастерским построением, гармонией. А на мой взгляд, все это не объяснение, но произвольная выдача лестных эпитетов. Если произведение искусства, каким бы гениальным оно ни было, по своей идее, по раскрытию характеров, по вложенной в него страсти расходится с идеями, с природой, с чувствами последующих поколений, то оно теряет

притягательную силу. Корнель и Расин потрясали людей добрых двести лет, но для романтиков XIX столетия стали непонятными, напыщенными, лживыми. Готическая архитектура четыреста лет поносилась всеми просвещенными умами. Болонская школа живописи представлялась людям XVII века вершиной искусства, а людям XX века кажется ремесленничеством и эклектизмом.

Писатель живет интересами народа, его терзаниями и надеждами. Стремление уйти от современности, отвернуться от живых людей, сосредоточиться на «вечных темах», очистив их от злобы дня, не раз приводило автора к художественным поражениям. В те годы, когда Чехов писал повести о «маленьких людях», писатель Мережковский (Чехов как-то обозвал его «сытейшим») пытался решать «вечные вопросы». Кого сейчас может взволновать его ходульная трилогия «Христос и Антихрист»? Чехов сказал про талантливого писателя Леонида Андреева: «...нет простоты, и талант его напоминает пение искусственного соловья». Вскоре после смерти Чехова Андреев написал пьесу «Жизнь человека», которую поставил Художественный театр. Андреев хотел изобразить жизнь некоего синтетического человека, но вышел у него заводной манекен, и никому теперь не придет в голову поставить «Жизнь человека» — ни у нас, ни в Париже, ни в Австралии. Современники Чехова, гнавшиеся за «вечным», рождали однодневки. Тысячами нитей Чехов был связан со своей эпохой. Он не любил фантазировать и, даже мечтая, оставался на родной земле. Но, изображая своих современников, он раскрыл в них то, что понятно и нам. Разговоры о пользе земства, о роли благотворительности, о крахе толстовства устарели, но персонажи, которые вели эти разговоры, живы, — это не только выразители различных общественных настроений, это также люди, с добродетелями и пороками, с надеждами, с заблуждениями, с тоской. В 1939 году французский писатель Жан Ришар Блок был потрясен, увидев на парижской сцене «Чайку»: «Как похожи эти дореволюционные русские, показанные Чеховым в рассказах и пьесах, на многих героев Гийу, Мальро, Мориака, Бернаноса, Низана, Арагона...» Ему тогда казалось, что эта близость, современность Чехова объясняются родством двух обществ, обреченных историей. В годы войны он был в Советском Союзе, видел на московской сцене пьесы Чехова и задумался над тем,

почему они понятны советским юношам: Чехов в его оценках еще более вырос.

Стендаль писал: «Нужно сделать так, чтобы приверженность к определенной позиции не заслонила в человеке страстности. Через пятьдесят лет человек определенных позиций не сможет больше никого растрогать. Только то пригодно для описания, что останется интересным и после того, как история вынесет свой приговор». Мне кажется, что эти слова точнее всего объясняют жизненность произведений Чехова. История давно вынесла свой приговор и доктору Львову, и «Княгине», и сестре бедной Мисюсь, и презрительному сыну сановника Орлова, и прочим героям Чехова. Нас интересует теперь не то, о чем эти люди спорили, прочитав газету, а то, чем они жили: их любовь, страдания, радости помогают нам понять себя, наших современников.

Записная книжка героя «Чайки» Тригорина весьма напоминает записные книжки Антона Павловича; недавно были изданы полностью записные книжки советского писателя Ильфа,—они сродни записным книжкам Тригорина—Чехова. Я встречал молодых советских актрис; они живут и работают в новых, несравненно лучших условиях, нежели Нина Заречная; им, например, не приходится иметь дело с пьяными купцами; но за свою страсть к искусству они тоже заплатили дорогой ценой. Разве трудно молоденькой комсомолке понять порывы Ани или Нади? Разве уж так далек предсмертный цикл «Последняя любовь» Заболоцкого от заключительных слов рассказа «Дама с собачкой»? Разве не встречал каждый из нас докучливого фразера, подобного герою «Соседей» Власичу, который, по существу, ничего не делает, читает с пафосом понравившуюся ему статью и пишет письмо в редакцию для передачи автору? Разве не приходится нам бороться с «человеком в футляре», хотя, конечно, переменились и школа, и футляры, и многое другое? Конечно, нет у нас больше, к счастью, заложенных имений и тех материальных условий, в которых жил дядя Ваня; но я знаю и родных братьев профессора Серебрякова, к которым вполне применимы чеховские слова «старый сухарь, ученая вобла», и людей, порой идущих на тягчайшие жертвы для того, чтобы поставить на ноги бездушных, бездарных честолюбцев.

Чехов не писал статей об искусстве и редко, неохотно говорил о своей работе. Он знал, как он должен писать, но теорий не строил: «Когда мне говорят о художественном и антихудожественном, о том, что сценично или не сценично, о тенденции, реализме и т. п., я теряюсь, нерешительно поддакиваю и отвечаю банальными полуистинами, которые не стоят и гроша медного. Все произведения я делю на два сорта: те, которые мне нравятся, и те, которые мне не нравятся. Другого критериума у меня нет, а если вы спросите, почему мне нравится Шекспир и не нравится Златовратский, то я не сумею ответить. Быть может, со временем, когда поумнею, я приобрету критерий, но пока все разговоры о «художественности» меня только утомляют и кажутся мне продолжением все тех же схоластических бесед, которыми люди утомляли себя в средние века». Наставления Чехова не в наставлениях, а в его искусстве. Над этими уроками стоит призадуматься и писателю и читателю, который сетует, а порой сердится: «Почему теперь нет Чеховых?..»

О Чехове написано много примечательного; писали о нем и трудолюбивые литературоведы, и крупнейшие писатели начала XX века — Горький, Томас Манн, Лу Синь, Бернард Шоу, Голсуорси, Мориак. Решаясь поделиться с читателями некоторыми мыслями о жизни и книгах Чехова, я, конечно, не помышляю открыть то, что давно открыто, освоено, обжито; я хочу только как литератор новой, непохожей на прежнюю, эпохи попытаться понять, почему Чехов перерос свое время и, породив «чеховщину», оказался куда долговечнее ее. Это старый вопрос — о долге писателя, о связи литературы с жизнью, о законах искусства, старый и, может быть, наиболее злободневный: большая эпоха требует большого искусства. В эпоху спутников Земли следует поговорить о спутниках человеческого сердца.

2

Чехов однажды сказал Горькому: «Критики похожи на слепней, которые мешают лошади пахать землю. Лошадь работает, все мускулы натянуты, как струны на контрабасе, а тут на крупе садится слепень и щекочет и жужжит... Я двадцать пять лет читаю критики на мои рассказы, а ни одного

ценного указания не помню, ни одного доброго совета не слышал. Только однажды Скабичевский произвел на меня впечатление, он написал, что я умру в пьяном виде под забором...»

В своей «Истории новейшей русской литературы», изданной уже после того, как были опубликованы «Скучная история», «Попрыгунья», «Палата № 6», Скабичевский, считавшийся почтеннейшим критиком, так определял творчество Чехова: «Это не цельные произведения, а ряд бессвязных очерков, нанизанных на живую нитку фабулы рассказа... Мы встречаем у него ряд анекдотов водевильного характера, написанных для того лишь, чтобы посмешить читателей газеты».

Один из идеологов народничества, Михайловский, к голосу которого прислушивалась русская интеллигенция, писал: «Не знаю зрелища печальнее, чем этот даром пропадающий талант... Г-н Чехов с холодной кровью пописывает, а читатель с холодной кровью почитывает...»

Слепни разного калибра и различных толков жужжали наперебой. Передовой критик Богданович писал: «Чехов напоминает близорукого художника, который не может охватить всей картины, и потому центра в ней нет, перспектива не верна, и, в общем, его большие произведения страдают однообразием». Реакционер Качерец с ним соглашался и уверял, что Чехов пишет «ни о чем». Литератор Ясинский так отозвался о «Чайке»: «Это не чайка — просто дичь». «Петербургский листок» негодовал: «Зачем это декадентство?» В либеральной газете «Новости» некто Селиванов глубокомысленно замечал: «Я не знаю, не помню, когда г. Чехов стал большим талантом, но для меня несомненно, что произведен он в этот литературный чин заведомо фальшиво». А черносотенец Берг уже после кончины Чехова писал в «Родной речи»: «Автор самых средних писательских способностей возвеличен как гений, прославлен на всю Россию, и только потому, что он свой, что он из круга «буревестников»! Размеры способностей покойного Чехова были довольно скромны... Яростные взвизги газетного еврейства и «крайних» элементов, преувеличенные раздувания и превознесения автора,— все это оттого, что он был ихний. Все, что отрицает русскую жизнь, Россию,— все это ими превозносится и раздувается».

Чехов умел переживать обиды молча или отшучиваясь. Только однажды он вышел из себя. Он писал тысячи писем различным адресатам, письма шутливые или печальные, и среди всех его писем есть одно, которое выдает гнев Антона Павловича. Когда либеральный журнал «Русская мысль» причислил его к «жрецам беспринципного писания», Чехов возмутился и написал редактору журнала Лаврову: «На критики обыкновенно не отвечают, но в данном случае речь может быть не о критике, а просто о клевете... Беспринципным писателем или, что одно и то же, прохвостом я никогда не был. Правда, вся моя литературная деятельность состояла из непрерывного ряда ошибок, иногда грубых, но это находит себе объяснение в размерах моего дарования, а вовсе не в том, хороший я или дурной человек. Я не шантажировал, не писал ни пасквилей, ни доносов, не льстил, не лгал, не оскорблял, короче говоря, у меня есть много рассказов и передовых статей, которые я охотно бы выбросил за их негодностью, но нет ни одной такой строки, за которую мне теперь было бы стыдно... Обвинение ваше — клевета».

Все слова эластичны. Порой называют безнравственным человека, потому что у него другие моральные нормы, нежели у его обличителей. Порой произведение, идея которого не совпадает с идеологией критиков, клеймят как безыдейное. Либералы из «Русской мысли» называли Чехова беспринципным потому, что его принципы не совпадали с принципами, которые они проповедовали.

Мнение Лаврова разделяли многие — и при жизни Чехова, и после его смерти. Народники и либералы, мистики и декаденты сходились на том, что Чехов, поглощенный то мелочами тусклого быта, то тайнами человеческого сердца, равнодушен к общественным проблемам; одни негодующе, другие восторженно называли его «жрецом объективности», «свободным художником, равнодушным к злобе дня», «писателем, который узрел звезды», или «литератором, способным увидеть только мелких букашек».

Каждому понятно, что 1889 год не 1959 и что нельзя, говоря об общественных воззрениях Чехова, подходить к ним с опытом и познаниями нашей эпохи или хотя бы эпохи, наступившей после 1905 года. Чехов как писатель сформировался в те глухие годы, когда

держиморды, грузные и тупые, как их самодержец Александр III, преспокойно здравствовали, когда представители интеллигенции фрондировали за стаканом чаю или за рюмкой водки и когда народ еще безмолвствовал. Цензура была и свирепой и нелепой; трудно порой догадаться, что узрел недозволенного цензор в том или ином рассказе Чехова. Даже в письмах приходилось соблюдать осторожность; Антон Павлович в декабре 1901 года писал Миролюбову: «Мне хотелось бы написать много, много, но лучше воздержаться, тем более что письма теперь читаются главным образом не теми, кому они адресуются».

Произведения Чехова никогда не расходились с тем, что он писал и говорил своим друзьям. Он ненавидел произвол и деспотизм царской России. Когда в 1890 году он отправился на остров каторги, это не было ни поездкой любознательного туриста, ни экспедицией ученого,— его отправила на Сахалин совесть: «Из книг, которые прочел и читаю, видно, что мы сгноили в тюрьмах миллионы людей, сгноили зря, без рассуждения, варварски; мы гоняли людей по холоду в кандалах десятки тысяч верст, заражали сифилисом, развращали, размножали преступников и все это сваливали на тюремных красноносых смотрителей. Теперь вся образованная Европа знает, что виноваты не смотрители, а все мы». Когда в 1899 году начались волнения в студенческой среде, Чехов писал своему давнишнему другу, издателю реакционной газеты «Новое время» Суворину: «Государство запретило Вам писать, оно запрещает говорить правду, это произвол, а Вы с легкой душой по поводу этого произвола говорите о правах и прерогативах государства — и это как-то не укладывается в сознании». Оказавшись впервые за границей, Чехов писал сестре: «Странно, что здесь можно все читать и говорить, о чем хочешь». Герой рассказа «Крыжовник», Иван Иваныч, говорит: «Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, темнота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье... Между тем во всех домах и на улицах тишина, спокойствие; из пятидесяти тысяч, живущих в городе, ни одного, который бы вскрикнул, громко возмутился... Свобода есть благо, говорил я, без нее нельзя, как без воздуха, но надо подождать. Да, я говорил так, а теперь спрашиваю: во имя чего

ждать?.. Ждать, когда нет сил жить, а между тем жить нужно и хочется жить!» В рассказе «Именины» показан один из самодуров империи, Петр Дмитрич: «На председательском кресле, в мундире и с цепью на груди, он совершенно менялся. Величественные жесты, громовый голос, «что-с», «н-да-с», небрежный тон... Сознание, что он — власть, мешало ему спокойно сидеть на месте, и он искал случая, чтобы позвонить, строго взглянуть на публику, крикнуть...» Где-то внизу бедный унтер Пришибеев повторял величественного Петра Дмитрича: «Нешто можно дозволять, чтобы народ безобразил? Где это в законе написано, чтобы народу волю давать? Я не могу дозволять-с. Ежели я не стану их разгонять да взыскивать, то кто же станет?» Все помнят «человека в футляре», который спешил «докладывать» начальству о недозволенных разговорах.

В отличие от либералов из «Русской мысли», Антон Павлович ненавидел не только малограмотных исправников, но и просвещенных капиталистов; хотел не только свободы, но и справедливости. 19 февраля 1897 года он записал в дневнике: «Обед в «Континентале» в память великой реформы. Скучно и нелепо. Обедать, пить шампанское, галдеть, говорить речи на тему о народном самосознании, о народной совести и т. п. в то время, когда кругом стола снуют рабы во фраках, те же крепостные, и на улице, на морозе ждут кучера,— это значит лгать святому духу». В повести «Моя жизнь», написанной в 1896 году, герой повествования говорит: «Рядом с процессом постепенного развития идей гуманных наблюдается и постепенный рост идей иного рода. Крепостного права нет, зато растет капитализм. И в самый разгар освободительных идей, так же как во времена Батыя, большинство кормит, одевает и защищает меньшинство, оставаясь само голодным, раздетым и беззащитным».

Чехов понимал, что общество, построенное на произволе и несправедливости, нельзя спасти мелкими реформами или благотворительностью. Художник, от имени которого ведется рассказ в «Доме с мезонином», возражает либеральной активистке Лиде: «По-моему, медицинские пункты, школы, библиотечки, аптечки, при существующих условиях, служат только порабощению. Народ опутан цепью великой, и вы не рубите этой цепи, а лишь прибавляете новые звенья — вот вам мое убеждение... Не то важно, что Анна

умерла от родов, а то, что все эти Анны, Мавры, Пелагеи с раннего утра до потемок гнут спины, болеют от непосильного труда, всю жизнь дрожат за голодных и больных детей, всю жизнь боятся смерти и болезней, всю жизнь лечатся, рано блекнут, рано старятся и умирают в грязи и вони; их дети, подрастая, начинают ту же музыку, и так проходят сотни лет, и миллиарды людей живут хуже животных — только ради куска хлеба, испытывая постоянный страх».

В Чехове жила неприязнь к духовной сытости, к паразитарному существованию, к жадности и бесчеловечности того мира, который он называл «буржуазным». Он писал о романе Сенкевича: «Цель романа: убаюкать буржуазию в ее золотых снах. Будь верен жене, молись с ней по молитвеннику, наживай деньги, люби спорт — и твое дело в шляпе и на том и на этом свете. Буржуазия очень любит так называемые «положительные» типы и романы с благополучными концами, так как они успокаивают ее на мысли, что можно и капитал наживать и невинность соблюдать, быть зверем и в то же время счастливым». Говоря об одном русском беллетристе, Чехов пояснял: «Он фальшив («хорошие книжки»), потому что буржуазные писатели не могут быть не фальшивы. Это усовершенствованные бульварные писатели. Бульварные грешат вместе со своей публикой, а буржуазные лицемерят с ней вместе и льстят ее узенькой добродетели».

В глазах Чехова совесть была высшим арбитром; легко поэтому понять страстный интерес, проявленный им к «делу Дрейфуса». В 1894 году во Франции был осужден за шпионаж офицер Альфред Дрейфус. Вскоре началось движение, разделившее Францию: передовые круги утверждали, что Дрейфус невиновен и осужден военными судьями только потому, что он еврей. В защиту Дрейфуса выступил Эмиль Золя. М. Ковалевский рассказывал, что в зиму 1897/98 года, находясь в Ницце, Чехов с утра поспешно прочитывал все газеты: что пишут о деле Дрейфуса? Антона Павловича связывала давняя дружба с Сувориным, и вот из-за дела Дрейфуса дружба оборвалась. Чехов пытался переубедить Суворина: «Замечено было, что во время экзекуции Дрейфус вел себя как порядочный, хорошо дисциплинированный офицер, присутствовавшие же на экзекуции, например, журналисты, кричали ему: «Замолчи, Иуда!», то есть вели себя дурно, непорядоч-

но. Все вернулись с экзекуции неудовлетворенные, со смущенной совестью... Как нарочно, обнаружился целый ряд грубых судебных ошибок... Такие глубоко неуважаемые люди, как Дрюмон, высоко подняли голову; заварилась мало-помалу каша на почве антисемитизма, на почве, от которой пахнет бойней. Когда в нас что-нибудь неладно, то мы ищем причин вне нас и скоро находим: «Это француз гадит, это жиды, это Вильгельм...» Да, Золя не Вольтер, и все мы не Вольтеры, но бывают в жизни такие стечения обстоятельств, когда упрек, что мы не Вольтеры, уместен менее всего. Вспомните Короленко, который защищал мултановских язычников и спас их от каторги». Вскоре после этого письма Антон Павлович сообщил брату: «В деле Золя «Новое время» вело себя просто гнусно. По сему поводу мы со старцем обменялись письмами (впрочем, в тоне весьма умеренном) и замолкли оба. Я не хочу писать и не хочу его писем...» 18 сентября 1902 года Антон Павлович написал своей жене: «Сегодня мне грустно, умер Золя. Это так неожиданно и как будто некстати. Как писателя я мало любил его, но зато как человека в последние годы, когда шумело дело Дрейфуса, я оценил его высоко».

В 1900 году при Академии наук образовали «раздел изящной словесности»; среди пяти избранных академиков был Чехов. Два года спустя членом академии был избран Горький. Правительство разгневалось, выборы были признаны недействительными: «Горький находится под следствием по политическому обвинению». Тогда Чехов и Короленко заявили, что они «складывают с себя звание почетного академика».

Конечно, шли годы, менялась Россия, менялись и многие оценки Чехова. В 1888 году в письме к Плещееву он сопоставил ложь мракобесов и ложь либералов, ложь в среде молодежи и ложь кутузок. В 1899 году он был весь на стороне бунтовавших студентов и возмущался защитниками полицейских расправ; мне не думается, однако, что это уточнение оценок обозначило перелом в творчестве Чехова: ведь в рассказах, написанных в 1888 году, да и до того, Антон Павлович неизменно был на стороне правды, на стороне человека и народа. Ни в молодости, ни в зрелом возрасте он не обладал четкими политическими идеями, и я менее всего склонен посмертно вооружать его марксистским мировоззрением. Но столь же нелепо видеть в нем

консерватора, находившегося под влиянием Суворина и постепенно превратившегося в либерала, как то делали и делают некоторые исследователи.

Относительно недавно — в 1934 году — писатель, любивший Чехова и много поработавший над его наследием, Ю. Соболев писал: «Его переход в либеральный лагерь, конечно, выражал новый этап в развитии его политического роста... Он избавился наконец от своей «нейтральности»... Усердный читатель зарубежного «Освобождения», издававшегося ренегатом от социализма Струве, Чехов не шел в своих идеалах дальше конституции... Чехов выступает как выразитель идеологии радикальной буржуазии». Если это относится к общественной деятельности Антона Павловича, то это неверно: он не выступал ни как представитель крестьянства или интеллигенции — он вообще не выступал (вряд ли можно рассматривать как политические выступления письмо в Академию наук или беседы с друзьями). Если же говорить о произведениях Чехова, то в них подымаются вопросы, которые и не снились представителям самой наирадикальнейшей буржуазии.

В 1888 году поэт Плещеев писал Чехову: «Но сколько мне случалось слышать от разных лиц, то Вас обвиняют в том, что в Ваших произведениях не видно Ваших симпатий и антипатий... Иные, впрочем, приписывают это желанию быть объективным, намеренной сдержанности, другие же индифферентизму, безучастию». Чехов отвечал: «Вы как-то говорили мне, что в моих рассказах отсутствует протестующий элемент, что в них нет симпатий и антипатий. Но разве в рассказе от начала до конца я не протестую против лжи? Разве это не направление?» Антон Павлович говорил о своем рассказе «Именины». Плещеев, однако, не нашел в присланном рассказе «направления». В двух других письмах Чехов пытается ответить на упреки в равнодушии: «Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист... Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах, и мне одинаково противны как секретари консистории, так и Нотович с Градовским... Фирму и ярлык я считаю предрассудком...» «Правда, подозрительно в моем рассказе стремление к уравновешиванию плюсов и минусов. Но ведь я уравновешиваю не консерватизм и либерализм, которые не представляют для меня главной сути,

а ложь героев с их правдой». Либерал Нотович издавал газету «Новости»; конечно, политически она была пристойнее «Нового времени»; но Чехов говорил Плещееву совсем о другом — о своем отвращении ко лжи, к тем либеральным буржуа, которые пьют шампанское, празднуя «освобождение» крестьян от крепостного права. Есть ли здесь «безучастие» писателя к своим героям, к судьбе народа?

Можно понять несправедливые упреки бывшего петрашевца Плещеева или его друзей: они были продиктованы гражданской страстью. Но толкование Чехова как писателя нейтрального, даже равнодушного, существует и поныне. Передо мной книга Софи Лаффит, озаглавленная «Чехов, рассказанный самим собой»; она издана в Париже в 1955 году. В книге действительно много цитат из писем и произведений Чехова; но Софи Лаффит тоже высказывается; вот некоторые ее суждения: «Любил ли он человека? Кажется, что все другие, незнакомые были для него прежде всего объектами эстетического восприятия. Если люди красивы или входят в красивый пейзаж, он к ним расположен. В противном случае его поспешное суждение остро и, в общем, неблагоприятно... Всюду морды, рыла, хари, рожи... Тот же холод в отношениях Чехова к знакомым. Если он всегда окружен роем поклонников, если в его доме неизменно гости, если столько людей называют себя его приятелями, то, по существу, у него нет друзей... Тот же холод, та же усталость и в его отношении к больным. Величайшая скука, граничащая с отвращением... Все, в том числе он сам, сходятся на признании этого холода, этой затаенной враждебности к людям... Все в нем показывает страстную волю к доброте, но также равнодушие и не меньшее презрение к людям, к жалким погремушкам, которые их забавляют... В общем, Чехов, может быть, ненавидел женщин еще больше, чем мужчин. В галерее созданных им женских образов мы находим хищниц, гадюк и несколько нежных, но безвольных жертв... Бесконечно свободный художник, Чехов решительно отверг иго идеологии, которое значительно понизило ценность произведений Короленко или Салтыкова-Щедрина... Он отличается от своих предшественников проницательностью, особенно беспристрастием...» Я остановился на суждениях Софи Лаффит потому, что они показывают, какую путаницу

вносят некоторые сторонники «духовного нейтралитета» в вопрос о взаимоотношении между общественным долгом писателя и природой искусства.

В 1888 году Чехов писал Суворину: «Не дело художника решать узкоспециальные вопросы. Дурно, если художник берется за то, чего не понимает... Художник наблюдает, выбирает, догадывается, компонует — уж одни эти действия предполагают в своем начале вопрос; если с самого начала не задал себе вопроса, то не о чем догадываться и нечего выбирать... Требуя от художника сознательного отношения к работе, Вы правы, но Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника». В другом письме Чехов говорил (может быть, именно это и сбило с толку иных его исследователей?): «Художник должен быть не судьею своих персонажей и того, о чем они говорят, а только беспристрастным свидетелем». Год спустя он отвечал на упреки Суворина: «Вы браните меня за объективность, называя ее равнодушием к добру и злу, отсутствием идеалов и идей и проч. Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня известно. Пусть судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть... Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он надбавит сам».

Положение комическое, подходящее для ранних рассказов Антоши Чехонте: Суворин, человек воистину беспринципный — в самом прямом смысле этого слова, упрекает, может быть, самого совестливого из русских писателей в равнодушии к идеалам, к добру и злу. Но дело не в Суворине. Писатель может выступать и как проповедник, и как полемист, и как прокурор — Софи Лаффит ошибается, считая, что гражданские страсти принизили художественную ценность произведений Салтыкова-Щедрина; напротив, они способствовали расцвету его таланта, без них он не нашел бы своего языка, не создал бы ни «Истории одного города», ни «Головлевых», без них не было бы Салтыкова-Щедрина. Бывают, однако, писатели другого склада: они могут быть не менее страстными в своем отношении к жизни, у них тоже могут быть идеи и идеалы, но они выражают эти идеи не в памфлете, не в проповеди, а в раскрытии душевного мира изображаемых ими

людей. Такие писатели не выбегают на сцену и не прерывают диалога своими рассуждениями; за автора говорят и драматическая ситуация, и тот или иной герой. Разве сама постановка вопроса не предполагает определенной позиции того, кто его ставит?

Чехов говорил, что на суде писатель не судья, но беспристрастный свидетель. Роль судьи (думаю, на этом сойдутся все) принадлежит народу, то есть сегодняшним и завтрашним читателям. Чехов считал своих читателей взрослыми и предоставлял им возможность самим сделать соответствующие выводы из тех драм и конфликтов, которые показывал. (Читатели, кстати, понимали его куда лучше, чем некоторые критики-догматики.) Может быть, определение «беспристрастный свидетель» означает безразличие, равнодушие, нейтралитет? Беру советский толковый словарь: «Беспристрастный. Способный к справедливой оценке, суждению, не предубежденный, чуждый пристрастия». На суде свидетели бывают свидетелями обвинения или защиты, но все они обязаны говорить правду, то есть не искажать того, что видели и знают. Писателя можно назвать свидетелем защиты или обвинения не потому, что, повинуясь своим идеям, он искажает мысли, чувства, поступки героев, а потому, что, как и свидетель на суде, он увидел нечто неизвестное другим. Чехов никогда не давал ложных показаний, не расходился с реальностью, с правдой жизни; но, показывая живых людей, он не скрывал своего отношения к добру и злу, к идеям и идеалам; он выступал то как свидетель обвинения, то как свидетель защиты, но говорил правду, только правду, всю правду, не стремясь очернить виноватого или сделать из пострадавшего святого.

Всем известен рассказ «Попрыгунья», и ни для кого не тайна, что Чехов на стороне скромного, трудолюбивого и доброго доктора Дымова. Однако, показывая «попрыгунью» Ольгу Ивановну, автор не преувеличивает ее пороков — она любит знаменитых людей, страдает от грубости любовника и, когда Дымов, заразившись дифтеритом, заболевает, испытывает раскаяние: «...она показалась себе страшной и гадкой. Ей вдруг стало до боли жаль Дымова, его безграничной любви к ней, его молодой жизни...» Чехов рассказывает, что, когда Дымов умер, Ольга Ивановна поняла, что он был «необыкновенным, редким... великим человеком». Лев Николаевич Толстой, который

любил «Попрыгунью», говорил: «И как чувствуется, что после его смерти она будет опять точно такая же». Чехов именно это хотел показать, но рассказ он закончил днем смерти Дымова, когда на одну минуту Ольга Ивановна не выглядела попрыгуньей.

Никогда Чехов не выступал как равнодушный зевака, случайно увидевший ссору с поножовщиной, никогда он не выступал как эстет, которого интересует, входит ли лужа крови в сельский пейзаж.

Шутя Антон Павлович как-то сказал, что он пробовал себя в различных литературных жанрах, не писал только стихов, романов и доносов. Он не писал также притчей: в его рассказах и пьесах нет той заключительной морали, которая должна разъяснить читателю замысел автора. Всю жизнь он преклонялся перед художественным гением Льва Толстого, часто перечитывал «Войну и мир», «Анну Каренину». Когда вышел в свет роман «Воскресенье», Чехов писал: «Это замечательное художественное произведение». Но конец романа ему показался мало убедительным: «Писать, писать, а потом взять и свалить все на текст из Евангелия,—это уж очень по-богословски. Решать все текстом из Евангелия—это так же произвольно, как делить арестантов на пять разрядов. Почему на пять, а не на десять? Почему текст из Евангелия, а не из Корана? Надо сначала заставить уверовать в Евангелие, в то, что именно оно истина, а потом уж решать все текстом». Чехов очень многому научил миллионы людей, но никогда он не поучал.

Люди, которые говорят о равнодушии Чехова, не понимают, очевидно, некоторых черт, присущих его гению. Эти черты, разумеется, индивидуальны, связаны с характером Антона Павловича; вместе с тем они неотделимы от природы искусства. Попытаться определить эти черты—значит понять силу воздействия Чехова и на его современников, и на людей нашей эпохи, будь то русские, японцы или англичане.

3

Перечитывая произведения Чехова, я невольно возвращаюсь к его письмам, смотрю на фотографии—думаю об Антоне Павловиче. Часто, говоря о таланте, о гении, отделяют их от природы, от внутреннего

склада художника. Между тем в искусстве большую роль играют не только талант и мастерство, не только мировоззрение и среда, но также свойства, качества, характер самого художника. Я осмелюсь сказать, что бывали талантливые, но недобрые писатели; бывали гении, лишенные скромности. Любой школьник знает, что Бальзак — великий писатель, и я не собираюсь это оспаривать. Но, по-моему, Бальзаку не хватало любви к людям, снисхождения, ласки. Конечно, он с необычайным увлечением, даже со страстью относился к судьбе своих героев, но они были для него актерами сочиненной им пьесы, фигурами трагического паноптикума, коллекцией необычайных птиц или насекомых, всем, чем угодно, только не ближними, способными породить участие, сострадание, нежность. Его преклонение перед социальной иерархией связано с его биографией, а последняя была продиктована его характером. Бальзак писал своей больной матери: «Помни, что ты должна жить, пока я не вылезу из долгов»; именно поэтому он сумел с таким проникновением описать Растиньяка, Гобсека, Монриво или Бирото. А разве не поражают нас сухостью сердца, подчас жестокостью некоторые рассказы Бунина? Нельзя отнести все к особенностям эпохи или к природе показываемого: Стендаль был современником Бальзака, и персонажи «Красного и черного» вращались в том же обществе, которое описал Бальзак; герои чеховских «Мужиков» или «В овраге» жили неподалеку от «Деревни» Бунина.

Что касается отсутствия скромности, то примеров хоть отбавляй. Не стану говорить о гениях — мне смогут возразить, что для них скромность не обязательна. Но вот был шведский писатель Стриндберг, бесспорно, весьма талантливый; его книгами зачитывались; он оказал известное влияние на своих современников. Стриндберг был человеком неистовым; много раз в жизни он менял свои идеалы и всякий раз требовал от читателей, чтобы они считали избранный им путь единственно правильным, — и когда он склонялся к социализму, и когда увлекся мистикой католицизма, и когда все зло мира приписывал природе женщин.

Я не стал бы говорить о доброте Антона Павловича, если бы некоторые авторы, вроде упомянутой мною Софи Лаффит, не пытались доказать, что Чехов был человеком глубоко равнодушным и только в порядке самопринуждения совершал различные добрые

поступки. Говоря это, Софи Лаффит ссылается главным образом на письма самого Чехова, в которых он говорил, что ему опротивели и писатели, и читатели, и пациенты, что он из породы злых. Но ведь он уверял столь же упорно, что он ленив и бездеятелен, что он бездарен, что все написанное им не представляет никакой ценности, что он похож на утопленника, что его шутки никого не веселят, что его печальные истории никого не трогают и что вообще он человек совершенно никчемный. Казалось бы, не только литературовед, но и ребенок должен понять, что подобное самоуничижение было продиктовано удивительной скромностью.

О необычайной доброте Антона Павловича писали все люди, знавшие его. Елпатьевский: «Все близко соприкасавшиеся с Чеховым знают, как много доброты и жалости лежало в нем и сколько добра — стыдливого, хоронящегося добра — делал он в жизни». Сергеенко: «Его скромность, сердечная доброта и превосходный житейский такт привлекали к Чехову симпатии людей всевозможных возрастов и профессий». Федоров: «Бесконечно добрый». Лазарев-Грузинский: «Чехов был одним из самых отзывчивых людей, которых я встречал в своей жизни. Для него не существовало мудрого присловия «моя хата с краю, я ничего не знаю», которым практические люди освобождаются от излишних хлопот. Услышав о чьем-либо горе, о чьей-либо неудаче, Чехов первым долгом считал нужным спросить: «А нельзя ли помочь чем-нибудь?»...» То же самое рассказывали десятки начинавших в те годы беллетристов, жители Лопасни, которых лечил Антон Павлович, врачи, актеры, просители, друзья. Без этой органической, редкой доброты никогда Чехов не смог бы написать того, что он написал.

Скромность его общеизвестна и никем не оспаривается. Эта скромность определила характер его творчества; в своих произведениях он пуще всего боялся пафоса, несдержанности, преувеличений; писал он только о том, что было ему хорошо известно: есть чеховские темы и чеховские герои.

Прочитав «Крейцерову сонату», он, как всегда, восхитился художественной силой Толстого, но в письме к Плещееву добавил: «...есть еще одно, чего не хочется простить ее автору, а именно — смелость, с какою Толстой трактует о том, чего не знает и чего из упрямства не хочет понять». О романах Достоевского в од-

ном из писем Чехов говорил: «Хорошо, но очень уж длинно и нескромно. Много претензий». Сразу оценив Горького, он писал ему: «...у Вас, по моему мнению, нет сдержанности». В этом отталкивании от поучительства, от утверждения себя, от приподнятости, неестественности — вся природа Чехова и как человека, и как художника.

Некоторые произведения зрелого Чехова мне кажутся менее значительными, чем другие, но и среди них нет ни одного случайного, холодного, неправдивого. В молодости он как-то заметил, что искусство писателя не только в умении писать, но и в умении зачеркивать написанное: это относится к мастерству Чехова. Но он не только зачеркивал фразы или главы, он умел отказываться от изображения того, чего не знал или не чувствовал, — и это относится к совести Чехова. В начале творческого пути он мечтал остаться «свободным художником»; вскоре он понял, что, кроме глупой царской цензуры, существует цензура самого художника, его совести. Он оставил нам пример не только изумительной духовной широты, но и столь же изумительного самоограничения.

Софи Лаффит, отрицая человечность Чехова, считает его большим художником, показавшим страну и эпоху: «Россия Чехова более реальна, более конкретна, да и более широка, чем в произведениях Грибоедова, Гоголя, Тургенева или Толстого. Его сочинения позволяют восстановить до мельчайших подробностей панораму русской жизни 1880—1900 годов». Я представляю себе, как усмехнулся бы Антон Павлович, прочитав подобные восхваления. Его произведения менее всего напоминают широкую панораму. Если он многое показал, то, не будучи ни летописцем, ни графоманом, он умел и воздержаться от показа многого. Разве не было в России конца XIX века энергичных, умных и беззастенчивых капиталистов, преуспевающих дельцов, революционеров, фанатически преданных идее, ученых, отвергавших «общую идею» и вместе с тем успешно работавших в своей области? Это была эпоха, которую Ленин обрисовал в своей книге «Развитие капитализма в России», эпоха Рябушинских и Сытиных, крупных забастовок, студенческих волнений, погромов, эпоха роста рабочего движения, эпоха Павлова и Мечникова. Чехов очень многого не показал, и, может быть, правильнее отнести к «панорамам»

романы Боборыкина или другого плодовитого беллетриста конца XIX века, оставившего нам пухлые альбомы с тусклыми, выцветшими фотографиями. Конечно, Чехов написал много маленьких рассказов, несколько повестей, несколько пьес; если составить перечень его героев, то список получится длинный; однако все его произведения мне кажутся одним романом, персонажи которого меняют профессии, внешние приметы, фамилии, но остаются самими собой.

Чехов говорил: «Искусство тем особенно и хорошо, что в нем нельзя лгать... Можно лгать в любви, в политике, в медицине, можно обмануть людей и самого Господа Бога — были и такие случаи,— но в искусстве обмануть нельзя...»

Есть критики, которые корят писателя: почему вы не описали этого и не показали того-то?.. Чехов рассказывал: «Вот меня упрекают, даже Толстой упрекал, что я пишу о мелочах, что нет у меня положительных героев: революционеров, Александров Македонских или хотя бы, как у Лескова, просто честных исправников...» Чехов описывал только то, что хорошо знал и что мог понять, осветить по-своему. Несколько раз он ездил за границу; долго жил в Ницце. Легко себе представить, сколько рассказов из зарубежной жизни написал бы разбитной беллетрист, побывав в Париже, в Риме, в Венеции, в Ницце, даже на Цейлоне. А Чехов в нескольких строках показывает, как терзались русские герои «Рассказа неизвестного человека» в Венеции и герой «Ариадны» в Аббации. Батюшков, редактор журнала «Космополис», попросил Чехова, когда писатель зимовал в Ницце, написать рассказ из заграничной жизни. Антон Павлович отказался и написал для «Космополиса» «У знакомых», где действие происходит не в Ницце, а в Кузьминках и где показаны знакомые ему люди, знакомая жизнь.

В конце 1889 года Чехов решил совершить чрезвычайно трудное в те времена путешествие на Сахалин. Некоторые друзья его отговаривали. Антон Павлович в письмах не мог (или не хотел) объяснить, чем вызвано его решение; он отшучивался, говорил, что хочет преодолеть свою лень, иногда напоминал, что он — врач и в долгу перед медициной.

Чехов побывал на Сахалине, вернулся, а критики продолжали строить догадки: одни уверяли, что писатель, слывший среди либеральной интеллигенции

«беспринципным», устыдился и решил пойти по правильному пути, другие язвительно утверждали, что автор веселых рассказов «ищет нездоровой популярности». Со времени поездки Чехова на Сахалин прошло семьдесят лет, и вот до сих пор литературоведы по-разному толкуют мотивы, побудившие Антона Павловича отправиться на остров каторги. Некоторые считают, что это путешествие было связано с кризисом в литературной работе: незадолго до поездки Чехов писал друзьям, что он недоволен своими рассказами и повестями. Другие, называя поездку на Сахалин подвигом, говорят, что Антон Павлович терзался от ощущения своей общественной бездеятельности.

Мне кажется, что поездка на Сахалин не расходится с жизнью Антона Павловича, она входит в его биографию, в его творчество. Может быть, и «Остров Сахалин», и то, чего Чехов не написал о своей поездке, лучше многого другого объясняют нам как душевную природу Антона Павловича, так и его отношение к искусству.

Слово «гуманист», как и многие другие слова, подверглось инфляции: его так часто произносили, что оно потеряло свою ценность. Действительно, если всю русскую литературу XIX века в любой статье определяют как гуманистическую, то вряд ли читателя удивит, что я назову Чехова писателем-гуманистом. Между тем это определение куда более подходит к нему, чем ко многим великим писателям прошлого столетия. Для Антона Павловича литература была прежде всего защитой человека и защитой в человеке человеческого. В 1898 году, споря с Сувориным по поводу дела Дрейфуса, он говорил: «...Дело писателя не обвинять, не преследовать, а вступаться даже за виноватых, раз они уже осуждены и несут наказание... Обвинителей, прокуроров, жандармов и без них много, и во всяком случае роль Павла им больше к лицу, чем Савла». Именно такое понимание роли писателя продиктовало Чехову поездку на Сахалин.

Конечно, Чехов менялся, духовно рос; но мне кажутся искусственными попытки некоторых биографов разделить облик писателя на различные периоды — до и после письма Григоровича (1886 год); до и после поездки на Сахалин. Одна из самых потрясающих повестей Чехова «Скучная история» написана до сахалинской поездки, в 1889 году. Одно это опровергает

рассуждения о том, что 1889 год был годом кризиса, сомнений, неудач. Правда, в 1889 году Чехов говорил себе: «...ни одной строчки, которая в моих глазах имела бы серьезное литературное значение». Но такие же признания можно найти в письмах Чехова и до 1889 года, и после поездки на Сахалин: они относятся к скромности Антона Павловича, к его постоянной неудовлетворенности собой. Что касается «перелома» в творчестве Чехова, связанного с поездкой на Сахалин, то и он мне представляется условным. «Рассказ неизвестного человека» Антон Павлович начал писать до поездки на Сахалин — в 1887 году — и не дописал, бросил; он вернулся к нему в 1891 году. «Рассказ неизвестного человека» как бы продлевает «Скучную историю»: Зинаида Федоровна, подобно Кате, ищет правды, смысла жизни, «общей идеи», а неудачливый террорист, как и старый профессор, не знает, что ответить на поставленные прямо вопросы.

Над книгой о Сахалине Чехов работал долго — с начала 1891 года по середину 1893; одновременно он написал много значительных произведений — «Дуэль», «Бабы», «Гусев», «Палата № 6», «Рассказ неизвестного человека» и другие. Антон Павлович говорил, что работа над книгой о Сахалине была для него трудной: «Я долго писал и долго чувствовал, что иду не по той дороге, пока наконец не уловил фальши. Фальшь была именно в том, что я как будто кого-то хочу своим «Сахалином» научить и вместе с тем что-то скрываю и сдерживаю себя. Но как только я стал изображать, каким чудаком я чувствовал себя на Сахалине и какие там свиньи, то мне стало легко и работа закипела...» Больше всего Чехов боялся фальши, аффектации, проповеди. Его книга «Остров Сахалин» скорее труд медика, нежели очерки художника. Он выбросил из нее все, что казалось ему занимательным, театральным, исключительным. Он встретил некоторых каторжников, героев громких судебных процессов из верхов петербургского общества, судьба которых интересовала современников, но ничего про них не написал. Он рассказал просто, порой сухо, с цифрами, о том, что увидел, о бесчеловечности тюремщиков, о наказании плетьми, о трагической судьбе детей каторжников, о медленной смерти ссыльных. В книге есть глава «Рассказ Егора», которая могла бы стать новеллой, но и здесь Чехов сознательно ограничивал себя: боялся

художественным раскрытием героя поставить под сомнение документальный характер «Острова Сахалина».

Когда говорят о художественных произведениях Чехова и о значении для него поездки на Сахалин, обычно припоминают страшную ночь в Дуэ, горькие мысли каторжника Якова Иваныча, который глядит на «бледные огни парохода» и «видит темноту, дикость, бессердечие и тупое, суровое, скотское равнодушие людей» («Убийство»); вспоминают чудесный рассказ «В ссылке», милого и доброго каторжника-татарина, похожего на мальчика, его горячие слова: «Бог создал человека, чтоб живой был, чтоб и радость была, и тоска была, и горе было, а ты не хочешь ничего, значит, ты не живой, а камень, глина!» Да, но это двенадцать страниц из двенадцати томов... Неужели этим ограничивается роль Сахалина в творчестве Чехова?

Антон Павлович многое увидел на острове каторги. Книга «Остров Сахалин» сыграла ту роль, которую ей предназначал автор: свидетельство врача, журналиста, гражданина; она произвела огромное впечатление на просвещенные круги России. Царское правительство вынуждено было направить на Сахалин несколько специалистов, пошло на некоторые изменения в положении каторжан и ссыльных. Никто не скажет, что «Остров Сахалин» написан «лучше» или «ярче», чем художественные произведения Чехова, и если названная книга привела к хотя бы небольшим, но реальным переменам в жизни тысяч людей, тогда как никто не может определить конкретных, зримых перемен в русском обществе конца XIX века благодаря «Скучной истории» или «Палате № 6» и повести «В овраге», то это объясняется разностью воздействия публицистики и искусства. Публицистика посвящена действиям людей, социальным распорядкам, явлениям общественной жизни, она указывает на недостатки, которые могут быть исправлены. Искусство раскрывает внутренний мир людей; его воздействие куда глубже, но четкому учету это воздействие не поддается, ибо искусство меняет не порядки, а людей, устанавливающих порядки.

О том, что Чехов увидел на Сахалине, мы можем судить по его документальной книге; о том, что он пережил во время своего путешествия, мы можем только догадываться. Он писал Суворину через десять

дней после своего возвращения в Москву: «До поездки «Крейцерова соната» была для меня событием, а теперь она мне смешна и кажется бестолковой. Не то я возмужал от поездки, не то с ума сошел...» Один из друзей Антона Павловича, литератор Щеглов, рассказывал, что характер Чехова после поездки изменился, стал мягче, серьезней. Когда Щеглов об этом сказал Антону Павловичу, тот ответил: «Да, много чего я там насмотрелся... много чего передумал». Щепкина-Куперник вспоминала, что Антон Павлович видел во сне страшные картины каторги, наказание плетьми и в ужасе просыпался. Понятно, что Сахалин вошел в мир Чехова, и человека, не задумавшегося над подходом Антона Павловича к искусству, может поразить, почему писатель не оставил нам ряда повестей и рассказов, основанных на том, что он увидел во время своей поездки.

Есть немало писателей, которые ездят, как они говорят, «за материалом»; появился даже неологизм «творческая командировка». Я не собираюсь осуждать тот или иной подход писателя к литературной работе: читатель судит не по методу, а по результатам. Я хочу только пояснить, что понятие «творческих командировок» или «творческих путешествий» не входило в душевный мир Чехова-художника. Он написал о Сахалине книгу, лишенную элементов беллетристики: каторгу увидел честный врач и человек, обладающий совестью.

Для того чтобы еще яснее подчеркнуть отношение Антона Павловича к его писательской работе, я сравню его не с одним из анонимных обладателей творческих командировок, а с большим французским писателем, современником Чехова, Эмилем Золя.

Золя, бесспорно, оказал большое влияние на развитие социального современного романа. Если говорить о содержании предпринятой и осуществленной им серии романов, то прежде всего следует признать, что он первый показал в художественной литературе рабочих и борьбу пролетариата. Он читал с увлечением Карла Маркса, беседовал с вождем французской рабочей партии Гедом. Если коснуться формы его романов, то Золя был подлинным новатором: он переносил действие из одного места в другое, сменял массовые сцены крупными планами, предвосхищая монтаж кино. Для своей работы он прибегал к иным методам, нежели Чехов. Золя решал, что напишет роман на

такую-то тему, казавшуюся ему важной, и тотчас приступал к сбору документации.

Решив написать роман о великосветской проститутке Нана, Золя (человек, в своей частной жизни отличающийся почти пуританским целомудрием) посещал притоны, публичные дома и, вызывая насмешки присутствовавших, записывал в книжечку детали незнакомого ему быта.

В феврале 1884 года Золя приступает к работе над «Жерминалем». Он направляется на север Франции в угольный район, наблюдает забастовку горняков в Денен, спускается в шахты; материал собран, и он садится писать.

Весной 1891 года Золя едет в Седан — решил написать «Разгром». В течение девяти дней он беседует со старожилами, обходит поля сражений и возвращается к рабочему столу с необходимой документацией.

Во время работы над романом «Земля» он проводит шесть дней в Бос, потом едет в Шартр и нанимает коляску: записная книжка, короткие остановки в трактирах; остальное он найдет в газетах и журналах, посвященных проблемам, интересующим крестьян...

Можно ли отрицать, что для Золя именно такой подход к роману был логичен? Но Чехов не довольствовался беглыми наблюдениями, он писал только о том, что знал в совершенстве; его интересовали не внешние явления, не подслушанные меткие словечки, а внутренний мир героев — он описывал незримое другим. Книга «Остров Сахалин» относится к общественной деятельности Чехова, ее можно сопоставить с защитой Эмилем Золя невинного Дрейфуса. Но если бы Золя отправился в Кайену, в этот французский Сахалин, он, наверно, написал бы еще один роман. Мир Золя шире мира Чехова и заселен более разношерстными людьми, мир этот шире, но показан поверхностней; и никого не удивит, если я скажу, что даже во Франции влияние Чехова теперь глубже, нежели влияние Золя.

Воздействие жизни, пережитого автором на творчество трудно проследить, и может показаться парадоксальным мое предположение, что Сахалин отразился на многих художественных произведениях Чехова, где место действия — Центральная Россия, Москва, усадьба, села, Кавказское побережье и герои которых не прикованы к тачкам и не волочат кандалов.

Знакомый ему мир он показывал с точностью, не допускающей возражений. Куприн писал: «Внешней, механической памятью Чехов не отличался. Я говорю про ту мелочную память, которою так часто обладают в сильной степени женщины и крестьяне и которая состоит в запоминании того, как был одет, носит ли бороду и усы, какая была цепочка от часов и какие сапоги, какого цвета волосы. Просто эти детали были для него неважны и неинтересны». Мне думается, что Куприн прав только отчасти: Чехов изумительно показывал мельчайшие детали. Вполне возможно, что он не помнил, какие волосы были у молодого драматурга, всучившего ему вчера рукопись, или как была одета дама, которая на прошлой неделе попросила у него лекарство от бессонницы; но и драматург и дама могли стать его героями; а своих героев он знал во всех их подробностях. Он, например, огорчился, что Станиславский не сразу понял внешность Тригорина: «У него же клетчатые панталоны, дырявые ботинки... Клетчатые же панталоны, и сигару курит вот так...» Он твердо знал, что дядя Ваня умеет подбирать галстуки к костюмам. Галстуки или брюки были для Чехова связаны с обликом героев, с их душевным миром.

Он боялся приблизительного не меньше, чем неправдивого. Поучительна судьба его последнего рассказа «Невеста». В 1903 году в России ощущалось приближение очистительной грозы: восьмидесятые и девяностые годы были позади. Чехов, тяжело больной, жил в Ялте, в городе, который его угнетал своей курортной нереальностью. Он написал рассказ «Невеста», показал хорошую, сильную духом девушку, которая вырывается из мещанской среды и уходит в революционное подполье. Образ Нади он, видимо, не считал для себя новым, исключительным: «Такие рассказы я уже писал, писал много раз, так что нового ничего не вычитаешь». Писатель Вересаев, связанный с революционными кругами, прочитав корректуру «Невесты», сказал Чехову: «Антон Павлович, не так девушки уходят в революцию. И такие девицы, как ваша Надя, в революцию не идут». Месяц спустя Чехов сообщил Вересаеву: «Рассказ «Невеста» искромсал и переделал в корректуре». Чехов хорошо знал свою героиню и, пуще всего боясь в искусстве лжи, не стал менять ее характер — он создавал своих героев не по плану, не подчиняясь сюжету, а вкладывая в них и частицу себя, и весь свой

жизненный опыт. Рассказ он действительно «искромсал». В первых вариантах молодой человек, по имени Саша, увидав, что Надя тоскует по другой жизни, предлагал ей уехать в Петербург; встретившись полгода спустя в Москве и выслушав рассказ девушки о ее новой жизни, Саша говорил: «Отлично, превосходно... я очень рад. Вы не пожалеете и не раскаетесь, клянусь я вам. Ну, пусть вы будете жертвой, но ведь так надо, без жертвы нельзя, без нижней ступени лестница не бывает. Зато внуки и правнуки скажут спасибо». В окончательном варианте Саша при встрече в Москве не говорит ничего значительного, а, уговаривая Надю ехать в Петербург, восклицает: «Клянусь вам, вы не пожалеете и не раскаетесь... Поедете, будете учиться, а там пусть вас носит судьба. Когда перевернете вашу жизнь, то все изменится. Главное — перевернуть жизнь, а все остальное не нужно». Чехов, не зная в точности, что станет с Надей, отбросил чересчур обязывающие слова о «жертве» и предоставил ей самой выбрать свой путь. В работе над «Невестой» сказалась его художественная честность. (Что касается утверждения, будто в рассказе нет ничего нового, его следует отнести к скромности, постоянной неудовлетворенности своей работой. Конечно, Надя еще не делает ничего для того, чтобы «перевернуть жизнь» других, но это первая чеховская героиня, которая находит в себе силы для того, чтобы перевернуть свою собственную жизнь.)

Что сделала героиня рассказа «Невеста»? Отказалась выйти замуж за сына протоиерея, которого не любила; против воли матери и бабушки уехала в Петербург, поступила на Высшие курсы; вот и все. Конечно, вокруг Нади были тысячи девушек с судьбой куда более яркой, героической. Почему же «Невеста» продолжает нас волновать? Почему мы не можем оторваться от книг Чехова, в которых собраны «скучные истории» эпохи, давно окрещенной «серой»?

Художник может раскрыть в малом, будничном, непримечательном большое, и он может превратить большое в нечто мелкое, лживое, случайное. Дело даже не в размерах дарования, а в соблюдении законов искусства — в художественной правдивости. Рембрандт писал портреты ничтожных негоциантов; моделями Гойи были ублюдки испанской знати. В то время, когда Иван Иванович ссорился с Иваном Никифоровичем, в России жили Пушкин, Белинский, да и сам

Николай Васильевич Гоголь. Конец XVIII века во Франции был наполнен событиями, которые потрясли мир, по сравнению с ним и предшествующие десятилетия, и последующая эпоха — двадцатые, тридцатые годы XIX столетия — могут быть названы будничными. Однако ни холсты Давида, ни тем паче холодные оды Марии-Жозефа Шенье (брата Андре Шенье) нельзя сравнить с живописью Шардена, с комедиями Бомарше, с «Племянником Рамо» или с Делакруа, с «Красным и черным», с поэтами-романтиками. Было бы нелепым заключать, что эпохи, богатые событиями, неблагоприятны для искусства: эпоха Возрождения изобиловала революциями, войнами, научными открытиями, и она оставила нам замечательные произведения искусства. А многие весьма серые эпохи не создали в искусстве ничего примечательного. Для того чтобы избежать кривотолков, повторяю: художник может придать капле росы глубину моря, из этого не следует, что росинка глубже моря, из этого не следует также, что величие жизни противопоказано искусству. Жорж Санд воодушевляли прекрасные идеи, и никто не назовет ее бездарной, но ее романы состарились быстрее, чем она сама. Наверно, были писатели крупнее Чехова, но, кажется, не было в мировой литературе ни одного честнее, совестливее, правдивее его, и в этом объяснение неослабевающей любви к нему читателей.

4

Как все писатели, Чехов часто вкладывал в уста героев свои собственные мысли и, как почти все писатели, не любил, когда мысли, высказанные героями, приписывались автору. Особенно щедро он оделил своими мыслями героя «Скучной истории», профессора Николая Степановича, и особенно сердился, когда кто-либо принимал суждения Николая Степановича за мысли Антона Павловича: «Если я преподношу вам профессорские мысли, то верьте мне и не ищите в них чеховских мыслей. Покорно вас благодарю. Во всей повести есть только одна мысль, которую я разделяю и которая сидит в голове профессорского зятя, мошенника Гнеккера, это — «спятил старик». Все же остальное придумано и сделано...» Такие фразы относятся к душевной стыдливости, скрытности

Чехова. Николай Степанович среди многого другого высказал отношение Чехова к равнодушию: «Говорят, что философы и истинные мудрецы равнодушны. Неправда, равнодушие — это паралич души, преждевременная смерть». Стремление Чехова быть беспристрастным свидетелем некоторые принимали за равнодушие. «Беспристрастный» никогда не означало «бесстрастный». Стремясь правдиво показать своих героев, Чехов не скрывал своей любви и неприязни, он только избегал лжи, которая была противна и его совести, и его пониманию законов искусства.

Издавна существовали и существуют различные виды изобразительного искусства; есть, например, графика, и есть живопись. Художник-график знает силу контрастов — белое и черное. Живописец никогда не применяет в чистом виде белила и черную краску, даже когда перед ним снег или траурное платье; он подмешивает к белилам охру, черную краску, изумрудную, в зависимости от освещения и от окружающих предметов, к черной — белила, жженую сиену, кобальт. На полотне белила образуют рельеф, а черная краска — дыру. Меняются времена, меняется и живопись; Рафаэль писал иначе, чем художники Помпеи, Рембрандт не походил на Ван-Эйка, Матисс — на Пуссена. Однако все они знали, что живопись не графика.

В произведениях Чехова нельзя найти в чистом виде белую и черную краски; это порой объясняли особенностями эпохи — тусклой и серой. Мне думается, вернее сказать об особенностях художника: в произведениях, посвященных не вылинявшим либералам, не растерянным интеллигентам, а искусству или любви, мы видим столь же старательное смешение красок, многообразие нюансов. Слово «реализм» само по себе ничего не определит: Салтыков-Щедрин в сатирических очерках, Горький в первых романтических рассказах тоже были реалистами. Правильнее сказать, что Чехов, стремясь раскрыть внутренний мир человека, прибегал к приемам не графика, а живописца. Его понимание своих задач как писателя лучше всего выражено в отзывах о книгах его предшественников. Он высоко ставил Тургенева, но любил в нем не то, что признавалось почти обязательным для любви и любования. О тургеневских женщинах он так отзывался: «...все женщины и девицы Тургенева невыносимы своей деланностью и, простите, фальшью. Лиза, Елена — это

не русские девицы, а какие-то пифии, вещающие, изобилующие претензиями не по чину». Я говорил о преклонении Чехова перед Толстым. Однако в любимом романе несколько страниц его огорчали: «Каждую ночь просыпаюсь и читаю «Войну и мир». Читаешь с таким любопытством и с таким наивным удивлением, как будто раньше не читал. Замечательно хорошо. Только не люблю тех мест, где Наполеон. Как Наполеон, так сейчас и натяжка, и всякие фокусы, чтобы доказать, что он глупее, чем был на самом деле. Все, что делают и говорят Пьер, князь Андрей или совершенно ничтожный Николай Ростов,— все это хорошо, умно, естественно и трогательно; все же, что думает и делает Наполеон,— это не естественно, не умно, надуто и ничтожно по значению». Было бы смешным полагать, что Чехов обиделся на Толстого за развенчание Наполеона,— Антон Павлович не любил ни войн, ни полководцев, ни дешевой романтики. Он обиделся за нарушение законов искусства: все герои романа Толстого написаны изнутри, живы, реальны, а Наполеон показан извне, он кажется случайно перекочевавшим с плаката на холст живописца.

Симпатии и антипатии Чехова ясны, но он не прикрашивает тех, кого любит, и находит человеческие черты у тех, которые ему немилы, даже ненавистны. Когда иные критики говорили (да и говорят до сих пор), что в его отношении к героям чувствуется холод, они тем самым выдают свой холод перед подлинным искусством.

Да, Антон Павлович не раз говорил, что писатель во время работы должен быть холодным. Приводя эти слова, Бунин добавляет: «Но, конечно, это была совсем особая холодность... Ибо много ли среди русских писателей найдется таких, у которых душевная чуткость и сила восприимчивости были бы больше чеховских». О каком «холоде» говорил Чехов? Девятнадцатилетним юношей он писал своему брату о «Хижине дяди Тома»: «Я ее когда-то читал, прочел и полгода тому назад с научной целью и почувствовал после чтения неприятное ощущение, которое чувствуют смертные, наевшись не в меру изюму или коринки». Конечно, юношу мутило не потому, что он стоял за рабство, нет, соглашаясь с идеей Бичер-Стоу, он не мог вынести суррогата искусства. В 1892 году он старался объяснить молодой писательнице Авиловой: «Только вот Вам мой читательский совет: когда изоб-

ражаете горемык и бесталанных и хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее — это дает чужому горю как бы фон, на котором оно вырисовывается рельефнее. А то у Вас герои плачут, и Вы вздыхаете. Да, будьте холодны». Авилова не поняла слов о «холоде»; и Антон Павлович терпеливо вернулся к вопросу: «Как-то писал я Вам, что надо быть равнодушным, когда пишешь жалостные рассказы. И Вы меня не поняли. Над рассказами можно плакать и стенать, можно страдать и заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил». Хочется добавить, что эти письма относятся к тому времени, когда Чехов работал над «Палатой № 6». Эта повесть потрясла и потрясает читателей. Можно ли на минуту подумать, что автор не разделял страданий доктора Рагина и Ивана Дмитрича? Можно ли сказать, что «Палата № 6» — произведение, лишенное страсти, идеи? Ленину было двадцать два года, когда появилась в печати эта повесть; вот его впечатление от нее: «Когда я дочитал вчера вечером этот рассказ, мне стало прямо-таки жутко, я не мог оставаться в своей комнате, я встал и вышел. У меня было такое ощущение, точно и я заперт в палате № 6».

Все герои Чехова — добрые и злые, умные и глупые, значительные и вздорные — показаны изнутри. Иногда рассказывает сам герой повествования («Скучная история», «Дом с мезонином», «Рассказ неизвестного человека», «Ариадна», «О любви» и другие), и это придает еще большую достоверность мыслям и чувствам лица, от которого идет повествование. Но если художник из «Дома с мезонином» и герой «Ариадны» раскрывают только себя, если в этих рассказах взбалмошная бабенка, обожающая кавалеров и курорты, или педантичная барышня Лида, проповедующая «малые дела», показаны глазами людей, от которых идет рассказ, то в «Скучной истории» и в «Рассказе неизвестного человека» мы видим людей, описывающих свою жизнь, с даром проникновения в сердца других. Мне приходилось читать, что старый профессор, скучный герой «Скучной истории», и неудачливый террорист, растерявший веру в свое дело, показаны Чеховым с некоторой иронией. Между тем писатель оделил их и многими своими мыслями, и своей восприимчивостью. Умный, проницательный, душевно чуткий профессор раскрывает нам не только свою драму —

драму старости, неправильно прожитой жизни, тоски по «общей идее», он освещает и внутренний мир совестливой, растерявшейся Кати, воспитанницы героя, которая в конце повести молит его: «Помогите!.. Ведь вы мой отец, мой единственный друг! Ведь вы умны, образованны, долго жили! Вы были учителем! Говорите же: что мне делать?» Профессор отвечает: «По совести, Катя: не знаю». Четыре года спустя Чехов написал «Рассказ неизвестного человека». Герой повести, Владимир Иваныч, понимает чудесную женщину Зинаиду Федоровну, которая рвется от лжи, от пошлости к подвигу; он видит ее душевное превосходство. И снова в конце повествования мы видим ту же драму внутреннего крушения. Зинаида Федоровна в смятении обращается к человеку, которого приняла за героя: «Вы много пережили и испытали, знаете больше, чем я; подумайте серьезно и скажите: что мне делать? Научите меня. Если вы сами уже не в силах идти и вести за собой других, то по крайней мере укажите, куда мне идти». Владимир Иваныч, как и старый профессор, не может ничего ответить. Здесь нет иронии, здесь — правдивый рассказ и о своем времени, и о сложных путях человеческого сердца.

Чехов и бесчеловечность сумел показать по-человечески. Матвей Саввич, герой рассказа «Бабы», вспоминает, как он сошелся с молоденькой солдаткой Машей, мужа которой вскоре после свадьбы взяли на службу, как с нею прожил два года и как неожиданно вернулся муж. Матвей Саввич спокойно говорит любовнице: «Слава Богу, теперь, говорю, значит, ты опять будешь мужняя жена». Маша не хочет жить с мужем: она полюбила Матвея Саввича. Она ищет у него защиты: «Не могу жить с постылым: сил моих нет! Если не любишь, то лучше убей!» Матвей Саввич бьет Машу — учит... Внезапно умирает муж — то ли отравился с горя, то ли его отравила Маша. На суде Матвей Саввич выступает против Маши: «Ее, говорю, грех». Маше дают тринадцать лет каторжных работ. Ее любовник рассказывает: «После такого решения Машенька потом в нашем остроге месяца три сидела. Я ходил к ней и по человечности носил ей чайку, сахарку. А она, бывало, увидит меня и начнет трястись всем телом, машет руками и бормочет: «Уйди! Уйди!» Матвей Саввич с его сахарком «по человечности» бесчеловечен — он не может понять, что такое любовь. Он подо-

брал, опять-таки «по человечности», сына Маши Кузьку; когда он кричит на мальчонка, у Кузьки лицо перекашивает от ужаса. Все это куда убедительнее, страшнее и оттого, что рассказывает историю сам Матвей Саввич, и оттого, что он носил на передачу чай с сахаром, а потом приютил сироту.

В рассказе «Скрипка Ротшильда» гробовщик Яков (который подрабатывает игрой на скрипке), когда его жена заболевает, железным аршином снимает с нее мерку: делает впрок гроб. После смерти жены он сидит возле речки и горюет: «Он недоумевал, как это вышло так, что за последние сорок или пятьдесят лет своей жизни он ни разу не был на реке, а если, может, и был, то не обратил на нее внимания. Ведь река порядочная, не пустячная; на ней можно было бы завести рыбные ловли, а рыбу продавать купцам, чиновникам и буфетчику на станции и потом класть деньги в банк... Зачем люди делают всегда именно не то, что нужно? Зачем Яков всю жизнь бранился, рычал, бросался с кулаками, обижал свою жену и, спрашивается, для какой надобности давеча напугал и оскорбил жида? Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки!» Поступки Якова бесчеловечны, но в нем жив человек. Он играет на скрипке так печально, что обиженный им еврей музыкант плачет. Но есть слово «убытки» — оно придает раскаянию, печали, безвыходной тоске Якова ту реальность, которая потрясает читателя.

Герой рассказа «В усадьбе», Рашевич, рад гостю — следователю Мейеру. Рашевича не любят, его прозвали жабой. Денег нет. Нужно выдать замуж дочек, а нет женихов — никто к нему не заезжает. Вот только Мейер... И Рашевич с увлечением доказывает гостю, что есть белая кость и черная, что «чумазые» ни на что не годны. За ужином он предлагает Мейеру объединиться, дабы отразить нашествие «чумазых»: «В харю! В харю!» Гость возмущен. «Мой отец был простым рабочим, — добавил он грубым, отрывистым голосом, — но я в этом не вижу ничего дурного». Мейер уезжает. Рашевичу не по себе: «Раздевшись, он поглядел на свои длинные жилистые старческие ноги и вспомнил, что в уезде его прозвали жабой и что после всякого длинного разговора ему бывало стыдно...» Утром, вспоминая вчерашнюю неприятность, он пишет письмо своим дочерям, которые здесь же,

в соседней комнате, пишет, что стар и скоро умрет. «Он чувствовал, что каждая его строчка дышит злобой и комедиантством, но остановиться уже не мог и все писал, писал». А из соседней комнаты доносятся голоса дочерей: «Жаба! Жаба!» Рашевич действительно жаба, но, для того чтобы читатель в это поверил, Чехов показал его по-человечески.

Я упомянул о рассказе «Случай из практики», в котором Чехов показывает не только несправедливость, но и трагическую бессмысленность капитализма. Врач, приехавший на фабрику к больной владелице, видит девушку, заболевшую неврастенией от нелепости своей жизни, ее перепуганную мать, огромные фабричные корпуса, бараки, где прозябают рабочие, и гувернантку, вернее, приживалку, Христину Дмитриевну, которая ест, пьет и рассказывает доктору: «Рабочие нами очень довольны. На фабрике у нас каждую зиму спектакли, сами рабочие играют, ну чтения с волшебным фонарем, великолепная чайная и, кажется, чего уж...» Ночью доктор думает: «Тут недоразумение, конечно... Тысячи полторы-две фабричных работают без отдыха, в нездоровой обстановке, делая плохой ситец, живут впроголодь и только изредка в кабаке отрезвляются от этого кошмара; сотня людей надзирает за работой, и вся жизнь этой сотни уходит на записывание штрафов, на брань, несправедливости, и только двое-трое, так называемые хозяева, пользуются выгодами, хотя совсем не работают и презирают плохой ситец. Но какие выгоды, как пользуются ими? Лялякова и ее дочь несчастны, на них жалко смотреть, живет в свое удовольствие только одна Христина Дмитриевна, пожилая, глуповатая девица в pince-nez. И выходит так, значит, что работают все эти пять корпусов и на восточных рынках продается плохой ситец для того только, чтобы Христина Дмитриевна могла кушать стерлядь и пить мадеру». Наутро доктор ласково говорит больной Лизе, владелице фабрики, которая извела себя терзаниями: «У вас, почтенная, бессонница...» Чехов выступает свидетелем обвинения, но обвиняет он не больную, совестливую девушку, не ее мать, да и не гувернантку, а те социальные условия, которые рождают несчастье всех; и то, что он по-человечески, участливо показывает Лизу, придает большой трагизм картине.

В одном из первых рассказов, подписанных уже не Чехонте, а Чеховым, «Враги», у земского доктора

умирает сын. К нему приезжает помещик Абогин: «У меня опасно заболела жена». Доктор не хочет, не может ехать, но Абогин просит, молит, требует. Когда они приезжают в имение, выясняется, что жена Абогина симулировала припадок: «Услала затем, чтобы бежать, бежать с шутом, тупым клоуном, альфонсом...» Доктор возмущен. «Позвольте, как же это? — спросил он, с любопытством оглядываясь.— У меня умер ребенок, жена в тоске, одна на весь дом... сам я едва стою на ногах, три ночи не спал... и что же? Меня заставляют играть в какой-то пошлой комедии...» Начинается драматический диалог. Абогин пытается доказать доктору, что он тоже несчастен. «Несчастлив,— презрительно усмехнулся доктор.— Не трогайте этого слова, оно вас не касается. Шалопаи, которые не находят денег под вексель, тоже называют себя несчастными. Каплун, которого давит лишний жир, тоже несчастлив. Ничтожные люди!» Чехов внешне нейтрален: «Абогин и доктор стояли лицом к лицу и в гневе продолжали наносить друг другу незаслуженные оскорбления... В ожидании экипажей Абогин и доктор молчали. К первому уже вернулись и выражение сытости, и тонкое изящество. Он шагал по гостиной, изящно встряхивал головой и, очевидно, что-то замышлял. Гнев его еще не остыл, но он старался показывать вид, что не замечает своего врага... Доктор же стоял, держался одной рукой о край стола и глядел на Абогина с тем глубоким, несколько циничным и некрасивым презрением, с каким умеют глядеть только горе и бездолье, когда видят перед собой сытость и изящество». Беллетрист, не доверяющий читателю или более думающий о критике, нежели о читателе, наверно, изобразил бы Абогина циничным и уродливым, а оскорбленного врача если не изящным, то, уж во всяком случае, величественным. Читатель, закончив такой рассказ, в скуке подумал бы: а я об этом уже читал — то ли в «Русских ведомостях», то ли в «Русском богатстве»... Но критик поставил бы пятерку.

Иногда Чехов вкладывает в уста людей, которые ему чужды, неприятны, даже враждебны, верные суждения о людях, пользующихся снисхождением и симпатией автора. В рассказе «Дуэль» он показывает очередное душевное крушение. Надежда Федоровна оставила мужа, увидев в Лаевском человека больших чувств, больших идей. А Лаевский мечтает, как бы

освободиться от опостылевшей ему женщины; у него больше нет ни чувств, ни идей. Молодой зоолог фон Корен видит ничтожество Лаевского и говорит об этом всем окружающим. Фон Корен во всем прав и кругом виноват. Рассуждения его чрезвычайно напоминают тезисы фашистов, хотя происходило это в те годы, когда Гитлер еще ходил под столом: «Первобытное человечество было охраняемо от таких, как Лаевский, борьбой за существование и подбором; теперь же наша культура значительно ослабила борьбу и подбор, и мы должны сами позаботиться об уничтожении хилых и негодных, иначе, когда Лаевские размножатся, цивилизация погибнет и человечество выродится совершенно». Лаевский ведет себя плохо, но у него есть сердце; под влиянием жестоких уроков жизни он принуждает себя стать другим. Фон Корен увлечен наукой, прогрессом, он, однако, бессердечен, он хочет добиться счастья человечества ценой истребления слабых. Лаевский говорит о нем: «Он хлопочет об улучшении человеческой породы, и в этом отношении мы для него рабы, мясо для пушек, вьючные животные; одних бы он уничтожил или законопатил на каторгу, других скрутил бы дисциплиной, заставил бы, как Аракчеев, вставать и ложиться по барабану, поставил бы евнухов, чтобы стеречь наше целомудрие и нравственность, велел бы стрелять во всякого, кто выходит за круг нашей узкой, консервативной морали, и все это во имя улучшения человеческой породы... А что такое человеческая порода? Иллюзия, мираж... Деспоты всегда были иллюзионистами». И вот в конце повести фон Корен растерян — он не может понять, как Лаевский сумел душевно приподняться, найти мужество. «Никто не знает настоящей правды» — это говорит самоуверенный фон Корен — не себе, а своему вчерашнему врагу Лаевскому. Критики уверяли, что развязка «необоснованна», но Чехову удалось показать неправду фон Корена только потому, что фон Корен говорил и правду. В пьесе «Иванов» доктор Львов справедливо осуждает Иванова, но, как фон Корен, он и в правде не прав. Чехов о нем говорил в одном из писем: «Это тип честного, прямого, горячего, но узкого и прямолинейного человека... Все, что похоже на широту взгляда или на непосредственность чувства, чуждо Львову. Это олицетворенный шаблон, ходячая тенденция... Если нужно, он бросит под карету бомбу, даст по рылу

инспектору, пустит подлеца. Он ни перед чем не остановится». В пьесе доктор Львов не кидает бомб, не бьет по лицу инспектора, но способствует самоубийству Иванова, к которому лежит сердце автора. Углублены не только Иванов, но и плоский Львов. Чехов писал о сухом и догматичном докторе: «Такие люди нужны и в большинстве симпатичны. Рисовать их в карикатуре, хотя бы в интересах сцены, нечестно, да и ни к чему. Правда, карикатура резче и потому понятнее, но лучше недорисовать, чем замарать...» Конечно, Львов не вышел симпатичным, но Чехов подошел к нему без желания его принизить; писатель с огромным сатирическим даром, он отказался от подмены портрета карикатурой.

Говоря о творческом пути Антона Павловича, обычно называют дату — весну 1886 года — как начало «перелома»: именно тогда он получил неожиданно письмо от старого писателя Григоровича, ободряющее и в то же время укоряющее молодого автора за легкомысленное отношение к труду писателя. После этого письма веселый, не очень взыскательный к своей работе сотрудник различных юмористических изданий Антоша Чехонте превращается в писателя Чехова. Но вот рассказ «Тоска». Он был напечатан в январе 1886 года в «Петербургской газете» в отделе «Летучие заметки» и подписан А. Чехонте. Это рассказ об извозчике Ионе, у которого умер сын; напрасно он пытается рассказать об этом седокам — никто не хочет слушать печальную историю. Тогда извозчик ночью обращается к лошади: «Так-то, брат, кобылочка... Нету Кузьмы Ионыча... Приказал долго жить... Взял и помер зря... Теперя, скажем, у тебя жеребеночек и ты этому жеребеночку родная мать... И вдруг, скажем, этот самый жеребеночек приказал долго жить...» Как сумел Чехов перевоплотиться в старого Иону? Письма того периода, воспоминания современников показывают нам человека, любящего проказы, шутки, еще не знающего, кто он — врач или литератор, в один присест пишущего коротенький рассказ — то для «Осколков», то для «Будильника», то для «Сверчка», то для «Петербургской газеты». (В январе 1886 года было опубликовано семь рассказов Чехонте.) И вот именно тогда Антон Павлович написал «Тоску».

Три года спустя уже не Чехонте, а Чехов напечатал «Скучную историю». Автору было двадцать девять лет, а герою повествования — шестьдесят два года. Томас Манн незадолго до своей смерти написал статью

о Чехове; он говорит, что больше всего дорожит «Скучной историей»: «Это совершенно необыкновенная, чарующая вещь, во всей литературе не сыскать ничего похожего на нее: сила ее воздействия, ее особенность — в тихом, грустном тоне. Эта история вызывает хотя бы уже по одному тому удивление, что именуется «скучной», в то время как она потрясает; вдобавок она написана молодым человеком, которому не было еще и тридцати лет; вложена она с предельным проникновением в уста старика, ученого с мировым именем...»

Перечитывая Чехова, я то и дело удивляюсь: как мог он показать и душевное беспокойство беременной Ольги в «Именинах», и муки Липы, потерявшей ребенка («В овраге»), и отчаяние тринадцатилетней Варьки в «Спать хочется»?

Куприн писал о Чехове: «Он видел и слышал в человеке — в его лице, голосе и походке — то, что было скрыто от других, что не поддавалось, ускользало от глаза среднего наблюдателя». Свидетель на суде, который рассказывает то, что известно всем, никому не нужен — ни обвинению, ни защите. Любой писатель, если только он достоин именоваться писателем, видит нечто, ускользающее от глаза среднего наблюдателя. Не пора ли отказаться от наблюдательности как от основного качества писателя? Наблюдательным может быть умный и опытный репортер с фотоаппаратом; но вряд ли кто-нибудь, говоря о «Войне и мире» или о портретах Рембрандта, объяснит эти произведения искусства только наблюдательностью. Конечно, писателей куда меньше, чем профессиональных беллетристов; писатель, большой, средний или даже маленький, умеет не только видеть своих героев, но разделять с ними их переживания. Этот дар сопереживания обычно называют перевоплощением автора, и если задуматься над книгами Чехова, то видишь, что за свою короткую жизнь он прожил сотни человеческих жизней.

5

Читателей неизменно интересует, кого автор изобразил под таким-то именем, с кого написал такой-то персонаж. Между тем романов или рассказов с ключом не так уж много и, пожалуй, это не вершины

художественного творчества. При жизни Чехова ходили легенды о так называемых «прототипах» его персонажей. Эти домыслы удивляли, а порой и сердили Антона Павловича. Уверяли, например, что «Попрыгунья» — это Кувшинникова, муж которой доктор и которая влюблена в художника Левитана. Чехов писал Авиловой: «Можете себе представить, одна знакомая моя, сорокадвухлетняя дама, узнала себя в двадцатилетней героине моей «Попрыгуньи»... и меня вся Москва обвиняет в пасквиле. Главная улика — внешнее сходство: дама пишет красками, муж у нее доктор и живет она с художником». Казалось бы, на этом кончалось сходство, ибо художник Рябовский показан непривлекательным, а Левитана Чехов нежно любил и ценил, Кувшинникова, по словам современников, была отнюдь не попрыгуньей и ее муж — не ученым, подававшим надежды, но бесцветным полицейским врачом. Однако разговоры продолжались. Левитан всерьез обиделся на Антона Павловича. (Кажется, только Кувшинников, который когда-то учился медицине вместе с Чеховым, сохранял спокойствие; может быть, ему льстило, что он превращен в Дымова.)

Нечто подобное произошло и с «Чайкой». В Нине Заречной увидели Лику Мизинову, красивую молодую девушку, которая мечтала стать оперной певицей, часто бывала в доме Чеховых и влюбилась в Антона Павловича. Говорили, что Тригорин — это писатель Потапенко. Сходство подтверждалось и тем, что у него была связь с Ликой, и тем, что он ее бросил, а у нее после этого умер ребенок. Чехов, видимо вначале ни о чем не подозревая, просил Потапенко посодействовать скорейшему прохождению пьесы через цензуру. Когда разговоры о том, что в «Чайке» показана подлинная история, дошли до Антона Павловича, он всполошился: «Если в самом деле похоже, что в ней изображен Потапенко, то, конечно, ставить и печатать ее нельзя». Лика писала Чехову: «Здесь все говорят, что «Чайка» заимствована из моей жизни, и еще что вы хорошо отделали еще кого-то...»

Для того чтобы понять сложность рождения героев Чехова, я хочу остановиться именно на «Чайке», где наличие прототипов внешне неоспоримо. По сюжетной канве Нина — Лика, Тригорин — Потапенко, Аркадьина — жена Потапенко, а Треплев — припутанный к истории «декадент». Что касается «чайки», то и у нее

имеется прототип: чайка — это вальдшнеп; в 1892 году Чехов ходил с Левитаном на охоту; художник пробил крыло вальдшнепу. Чехов писал: «Я поднял его: длинный нос, большие черные глаза и прекрасная одежда. Смотрит с удивлением. Что с ним делать? Левитан морщится, закрывает глаза и просит с дрожью в голосе: «Голубчик, ударь его головкой по ложу...» Я говорю: не могу. Он продолжает нервно пожимать плечами, вздрагивать головой и просить. А вальдшнеп продолжает смотреть с удивлением. Пришлось послушаться Левитана и убить его. Одним красивым влюбленным созданием стало меньше, а два дурака вернулись домой и сели ужинать».

Вполне возможно, что взгляд подстреленной птицы запомнился Чехову. Драма Лики Мизиновой была слишком связана с его жизнью, чтобы он о ней не думал, не вспоминал писем Лики: «Может быть, это глупо, даже неприлично писать, но так как вы и без этого знаете, что это так, то и не станете судить меня за это...» «Вы отлично знаете, как я отношусь к вам, а потому я нисколько не стыжусь и писать об этом. Знаю также и ваше отношение, или снисходительное, или полное игнорирования... Умоляю вас, помогите мне, не зовите меня к себе, не видайтесь со мной...» Отвергнутая человеком, которого она любила, Лика увлеклась беллетристом Потапенко; он ее вскоре бросил. Она после этого написала Антону Павловичу: «Видно, уж мне суждено так, что люди, которых я люблю, в конце концов мною пренебрегают. Я очень, очень несчастна. Не смейтесь. От прежней Лики не осталось и следа. И, как я ни думаю, все-таки не могу не сказать, что виной всему вы. Впрочем, такова, видно, судьба...»

Взгляд подстреленной птицы. Письма Лики, ее горе... Конечно, все это вошло в «Чайку». Но напрасно пытаться выдать поэзию за репортаж, живопись — за фотографию для удостоверений. Все герои «Чайки», как и вообще все герои Чехова, не копии существовавших в действительности людей, а сплав наблюдений, собственных переживаний, опыта, догадок, воображения.

Письма Антона Павловича изобилуют сетованиями на работу: «Все, что теперь пишется, не нравится мне и нагоняет скуку, все же, что сидит у меня в голове, интересует меня, трогает и волнует...», «Бывают

минуты, когда я положительно падаю духом. Для кого и для чего я пишу? Для публики? Но я ее не вижу и в нее верю меньше, чем в домового...», «Собственное удовольствие, конечно, хорошая штука; она чувствуется, пока пишешь, а потом?..», «Оборвавшись на повести, я могу приняться за рассказы; если последние плохи, могу ухватиться за водевиль, и этак без конца, до самой дохлой смерти...», «Кончил свой длинный утомительный рассказ...», «Пишу с удовольствием, находя приятность в самом процессе письма...», «Я должен обязательно писать! Писать, писать и писать!..», «Пуды исписанной бумаги,—и при всем том ни одной строчки, которая в глазах моих имела бы серьезное литературное значение!», «А мне надо писать, писать и спешить на почтовых...». В «Чайке» писатель Тригорин говорит: «День и ночь одолевает меня одна неотвязчивая мысль: я должен писать, я должен писать, я должен... Едва кончил повесть, как уже почему-то должен писать другую, потом третью, после третьей четвертую... Пишу непрерывно, как на перекладных, и иначе не могу. Что же тут прекрасного и светлого, я вас спрашиваю?.. Когда пишу, приятно... но... едва вышло из печати, как я не выношу, и вижу уже, что оно не то, ошибка, что его не следовало бы писать вовсе, и мне досадно, на душе дрянно... Я никогда не нравился себе. Я не люблю себя как писателя. Хуже всего, что я в каком-то чаду и часто не понимаю, что я пишу...»

У писателя Тригорина в записной книжке все напоминает записные книжки самого Чехова. Нина Заречная дарит Тригорину медальон, на нем вырезано название книги Тригорина, страница, строки; он берет свою книгу и читает фразу—не Тригорина и не Потапенко, а Чехова, взятую из рассказа «Соседи»: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее». (В воспоминаниях о Чехове писательница Авилова рассказывает, что, влюбившись в Чехова, она послала ему брелок с условным обозначением той самой фразы, которую потом повторила Нина.) Треплев, недовольный своей прозой, рассуждает: «Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса—вот лунная ночь готова...» Наставляя своего брата, литератора, Антон Павлович писал задолго до «Чайки»: «Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на

мельничной плотине яркой звездой мелькнуло стеклышко от разбитой бутылки и покатилась шаром черная тень собаки».

Молодой Треплев, которого рассерженная мать именует «декадентом», как бы противопоставлен Тригорину. Я перечитываю записные книжки Чехова: «Сцена станет искусством лишь в будущем, теперь же она лишь борьба за будущее...», «Публика в искусстве любит больше всего то, что банально и ей давно известно, к чему она привыкла...». А вот какие советы давал Антон Павлович брату, когда тот задумал написать пьесу: «Не зализывай, не шлифуй, а будь неуклюж и дерзок... Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать...» Много раз Чехов говорил о своем отвращении к театральной рутине. И то же самое повторяет Треплев: «А по-моему, современный театр — это рутина, предрассудок. Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль — мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят все одно и то же, одно и то же, одно и то же,— то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своею пошлостью». Нужно ли доказывать, что и в рассуждения Треплева Чехов вложил себя? Лучшим доказательством является «Чайка», пьеса, которая порывала с театральной рутиной. Недаром на премьере петербургские театралы ее освистали — свистели и пьесе Треплева, и пьесе Чехова.

Менее всего я хочу утверждать, что Чехов поделил себя между Тригориным и Треплевым. Можно ли забыть о Нине — о самой «чайке»? У нее нет записной книжки, она не пишет пьес и не повторяет мыслей Чехова. Но разве письма Антона Павловича или воспоминания современников нам раскрывают, как терзался писатель Чехов, как неизменными разговорами о том, что «он должен писать», что пишет он «пустячки», он прикрывал главную страсть своей жизни — верность искусству? Эту страсть, эти терзания выражает Нина. Чехов был чрезвычайно стыдлив, на редкость скрытен, никогда бы он не сказал «Эмма — это я», как Флобер.

Персонажи «Чайки» — это и Потапенко, и молодые декаденты, и, вероятно, еще десятки различных поэтов, прозаиков, драматургов, с которыми Чехов неизменно нянчился, это и Лика, и другие женщины, сердечные тайны которых он знал. Все это бесспорно. Но «Чайка» — это также сам Чехов, его мысли, его страсти, долгие страницы ненаписанного дневника, сжатые в короткие реплики, это и «комедия в четырех действиях», и поэма, и автобиография.

Я думаю, что можно установить прямую связь между Чеховым и многими из его героев. Конечно, художники не похожи друг на друга; разные работают по-разному; но трудно представить себе художественное произведение, в которое художник не вложил бы частицы своей жизни, своих чувств. Искусство требует не только наблюдений над жизнью, но и участия в ней. Можно сколько угодно говорить о прототипах литературных героев, это интересно, даже поучительно; но не следует забывать о постоянном прототипе, имя которого — автор.

6

Я сказал, что все произведения Чехова мне кажутся одним романом; я хотел сразу добавить — или одной поэмой, но смутился — скажут: конечно, в пьесах Чехова много поэтичного, но можно ли, не смеясь, причислить к поэзии «Скучную историю», «Палату № 6» и даже «Человека в футляре»?..

Первым запротестовал бы Антон Павлович. Когда Бунин осмелился заговорить о поэзии произведений Чехова, Антон Павлович усмехнулся: «Поэтами, милостивый государь, считаются только те, которые употребляют такие слова, как «серебристая даль», «аккорд» или «на бой, на бой, в борьбу со тьмой». Чехов отшутился, но некоторых критиков и теперь может озадачить, почему я называю поэзией вполне реалистические рассказы из русской жизни восьмидесятых и девяностых годов прошлого века. Гоголь назвал «Мертвые души» поэмой, это никого не удивляет: во-первых, так учили в школе, во-вторых, все вспоминают слова о русской тройке и другие лирические отступления. Однако Собакевич, Манилов, Ноздрев описаны столь же поэтично, как тройка. Поэзия Чехова иная:

она в скрытой музыке (меня не удивило, когда Франсуа Мориак сравнил Чехова с Моцартом). «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» не комедии, как думал Антон Павлович, не драмы, как их воспринимали и воспринимают многие зрители, а поэтические произведения, необычайно музыкальные, где, наперекор всем театральным канонам, звучат даже паузы. Разве не относятся к большим поэтическим находкам и разговор старого извозчика с лошадью, и письмо дедушке в деревню, и молодой снег в «Припадке», и чтение вывесок сзади наперед печальным героем «Скучной истории»? Дело, однако, не только в тех местах, которые даже по внешним признакам поэтичны: с годами все более и более освобождая свой язык от цветистости, Чехов сохранял и поэтическую настроенность, и ритм.

Вот повесть «В овраге». Молоденькая крестьянка Липа несет ребенка, которого Аксинья обдала кипятком. Ночь. Липа одна на дороге с мертвым младенцем. «Где-то далеко, неизвестно где, кричала выпь, точно корова, запертая в сарае, заунывно и глухо. Крик этой таинственной птицы слышали каждую весну, но не знали, какая она и где живет. Наверху в больнице, у самого пруда в кустах, за поселком и кругом в поле заливались соловьи. Чьи-то года считала кукушка и все сбивалась со счета и опять начинала. В пруде сердито, надрываясь, перекликались лягушки, и даже можно было разобрать слова: «И ты такова! И ты такова!» Какой был шум! Казалось, что все эти твари кричали и пели нарочно, чтобы никто не спал в этот весенний вечер, чтобы все, даже сердитые лягушки, дорожили и наслаждались каждой минутой: ведь жизнь дается только один раз! На небе светил серебряный полумесяц, было много звезд. Липа не помнила, как долго она сидела у пруда, но когда встала и пошла, то в поселке все уже спали и не было ни одного огня. До дома было, вероятно, верст двенадцать, но сил не хватало, не было соображения, как идти; месяц блестел то спереди, то справа, кричала все та же кукушка, уже осипшим голосом, со смехом, точно дразнила: ой, гляди, собьешься с дороги!.. Липа шла быстро, потеряла с головы платок... Она глядела на небо и думала о том, где теперь душа ее мальчика: идет ли следом за ней или носится там вверху, около звезд, и уже не думает о своей матери? О, как одиноко в поле ночью, среди этого пения, когда сам не можешь

петь, среди непрерывных криков радости, когда сам не можешь радоваться, когда с неба смотрит месяц, тоже одинокий, которому все равно — весна теперь или зима, живы люди или мертвы... Когда на душе горе, то тяжело без людей. Если бы с ней была мать, Прасковья, или Костыль, или кухарка, или какой-нибудь мужик!»

Чехов говорил, что подходит к своим героям как химик. Он говорил также: «Простой человек смотрит на луну и умиляется, как перед чем-то страшно таинственным и непостижимым. Ну, а астроном смотрит на нее совсем другими глазами...» Разумный, порой научный подход к человеческим страстям не только не мешал Чехову-поэту, он помогал ему: его поэзия лишена случайного. Он не раз говорил, что знакомство с медициной облегчило ему понимание героев. Но не чудесно ли, что этот умный и знающий человек мог лучше любого романтика понять и показать прелесть человеческой наивности? Липа неожиданно увидела телегу, двух людей.

«— Вы святые? — спросила Липа у старика.

— Нет. Мы из Фирсанова».

Почему эти строки так прекрасны? Может быть, потому, что старик не удивился, а просто ответил: «Мы из Фирсанова»?..

Вот «Дама с собачкой». Сорокалетний женатый Гуров, легкомысленно подходящий к женщинам, познакомился в Ялте с дамой, думал, что это мимолетная встреча. «Анна Сергеевна и он любили друг друга, как очень близкие, родные люди, как муж и жена, как нежные друзья; им казалось, что сама судьба предназначила их друг для друга, и было непонятно, для чего он женат, а она замужем, и точно это были две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках. Они простили друг другу то, чего стыдились в своем прошлом, прощали все в настоящем и чувствовали, что эта их любовь изменила их обоих».

Вот «Случай из практики». Доктор видит больную Лизу Ляликову: «Совсем уже взрослая, большая, хорошего роста, но некрасивая, похожая на мать, с такими же маленькими глазами и с широкой, неумеренно развитой нижней частью лица, непричесанная, укрытая до подбородка, она в первую минуту произвела на Королева впечатление существа несчастного, убогого,

которое из жалости пригрели здесь и укрыли, и не верилось, что это была наследница пяти громадных корпусов». «В это время принесли в спальню лампу. Больная прищурилась на свет и вдруг охватила голову руками и зарыдала. И впечатление существа убогого и некрасивого вдруг исчезло, и Королев уже не замечал ни маленьких глаз, ни грубо развитой нижней части лица; он видел мягкое страдальческое выражение, которое было так разумно и трогательно, и вся она казалась ему стройной, женственной, простой, и хотелось уже успокоить ее не лекарствами, не советом, а простым ласковым словом».

Я не люблю «поэтичности» в прозе — желания приблизить повествование к стихам: из произведений Тургенева «Песнь торжествующей любви» и «Стихотворения в прозе» мне кажутся наименее удачными; поэзия живет в других вещах Тургенева — в «Первой любви» или в «Асе». Мне трудно понять, как мог автор «Госпожи Бовари» написать «Саламбо». Поэзия Чехова не похожа на внешнюю «поэтичность» — она не в приподнятости или романтичности образов, не в гарнире пейзажей, не в наборе изысканных слов, она в лиричности, в доброте и вместе с тем в душевной красоте автора.

Чехов в прозе был революционером: он порвал с приемами своих великих предшественников. Вершинами художественного мастерства считались пейзажи в романах Тургенева; Чехов о них говорил: «Описания природы хороши, но... чувствую, что мы уже отвыкаем от описаний такого рода и что нужно что-то другое». Толстой понимал художественные дерзания молодого писателя: «Чехова, как художника, нельзя даже сравнивать с прежними русскими писателями — с Тургеневым, с Достоевским или со мной. У Чехова своя особенная манера, как у импрессионистов. Смотришь, как человек будто без всякого разбора мажет красками, какие попадаются ему под руку, и никакого как будто отношения эти мазки между собою не имеют. Но отойдешь на некоторое расстояние, посмотришь, и, в общем, получается цельное впечатление. Перед вами яркая, неотразимая картина природы. И вот еще наивернейший признак, что Чехов истинный художник: его можно перечитывать несколько раз...»

Один из самых больших художников мира, Толстой в старости отрекался от искусства. Чехова такие суж-

дения сердили: «Говорить об искусстве, что оно одряхлело, вошло в тупой переулок, что оно не то, чем должно быть, и проч. и проч., это все равно что говорить, что желание есть и пить устарело, отжило и не то, что нужно. Конечно, голод старая штука, в желании есть мы вошли в тупой переулок, но есть все-таки нужно, и мы будем есть, что бы там ни разводили на бобах философы и сердитые старики». Отрицая искусство, Лев Николаевич, однако, до последнего часа страстно его любил, повторял на память стихи Тютчева и по нескольку раз читал вслух полюбившиеся ему рассказы Чехова. Он видел, что Чехов опрокидывает многие эстетические каноны прошлого, и это его не возмущало, а радовало.

Но почему, говоря о прозе Чехова, Толстой вспомнил живопись импрессионистов? На первый взгляд сравнение кажется непонятным. Однако в нем есть известная логика. Молодой Моне твердил своим друзьям Сислею и Ренуару: «Бежим отсюда! Эта школа нас погубит, здесь нет главного — искренности...» Увидев полотна молодых художников задолго до того, как критики окрестили их «импрессионизмом», Золя говорил, что они кажутся реальным восприятием мира рядом с кондитерскими изделиями последователей академического направления. В конце восьмидесятых годов рассказы Чехова производили такое же впечатление на русского читателя: Антон Павлович новыми глазами взглянул на мир и рассказал об этом по-новому. Он говорил: «...Лучше не досказать, чем пересказать, потому что... потому что... не знаю почему!» Вот отказ от точного и подробного рисунка, от сухого, линейного восприятия мира сближает Чехова с импрессионистами: они близки в разрыве с прошлым, но, конечно, не в художественных методах.

Как это часто бывает, критики обрадовались ярлычку, и Чехов на долгое время был произведен в «импрессионисты». «Литературная энциклопедия» в 1930 году поучала: «Импрессионизм появляется как перерождение бытового реализма, как завершающая фаза в диалектике развития реализма, на почве упадка и разложения мелкобуржуазной и разночинной интеллигенции в эпоху реакции 80-х годов... Ярким представителем этой разновидности импрессионизма является Чехов». В 1934 году Ю. Соболев писал: «Импрессионизм Чехова особенно явственно выражается

в пользовании сравнением и метафорой». Десять лет спустя слово «импрессионизм» стало для критиков уничижительным, и слова Толстого исчезли из книг, посвященных творчеству Чехова.

Чехов не пошел по проторенной дороге, хотя эта дорога была широкой и хорошо накатанной: он чувствовал несоответствие между старыми формами и новым содержанием. Сжатость диктовалась временем; и мы вправе его рассматривать как одного из первых художников XX века. Мопассан усовершенствовал новую форму: короткий рассказ, в основе которого не лежало ничего исключительного; однако и восприятие мира, и манера письма оставались традиционными. Золя нашел нечто новое в быстрой смене крупных планов и массовых сцен, в монтаже романа. Чехов был нов во всем: он не доказывал, даже не рассказывал, он показывал. Он освободил рассказ или повесть от длительных вступлений, разъяснительных эпилогов, от подробного описания внешности героев, от обязательности их биографий. «По-моему, написав рассказ, следует вычеркивать его начало и конец. Тут мы, беллетристы, больше всего врем... И короче, как можно короче надо говорить...»

Некоторые критики утверждали, что скупость деталей объясняется тем, что Чехов писал короткие рассказы. По-моему, Чехов выбрал форму короткого рассказа, потому что она соответствовала его стремлению к сжатости, к тому ритму, который ему казался современным. Краткость описания была для него связана с мироощущением, с желанием показать мир не условный, а реальный. Он писал Максиму Горькому: «...вычеркивайте, где можно, определения существительных и глаголов. У вас так много определений, что вниманию читателя трудно разобраться и он утомляется. Понятно, когда я пишу: «человек сел на траву»; это понятно, потому что ясно и не задерживает внимания. Наоборот, неудобопонятно и тяжеловато для мозгов, если я пишу: «высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжей бородкой сел на зеленую, уже измятую пешеходами траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь». Ю. Соболев считал особенностью Чехова его любовь к сравнениям и метафорам. Мне кажется, что Чехов, напротив, старался освободиться от нагромождения метафор, от чрезмерной образности, отличавшей многих авторов XIX века. Даже в сво-

их ранних произведениях он прибегал к самым простым, житейским сравнениям; говоря, что блеснула молния, замечал: «Налево как будто кто чиркнул по небу спичкой». (Тургенев описывал грозу иначе: «...на небе непрерывно вспыхивали неяркие, длинные, словно разветвленные молнии: они не столько вспыхивали, сколько трепетали и подергивались, как крыло умирающей птицы».) Антон Павлович как-то сказал, что самое лучшее описание моря он нашел в ученической тетради: «Море было большое». Скромность для него была не только этическим понятием, но и эстетическим законом. Он писал Горькому: «Особенно эта несдержанность чувствуется в описаниях природы, которыми Вы прерываете диалоги; когда читаешь их, эти описания, то хочется, чтобы они были компактнее, короче, этак в 2—3 строки. Частые упоминания о неге, шепоте, бархатности и проч. придают этим описаниям некоторую риторичность, однообразие — и расхолаживают, почти утомляют».

Чехову нетрудно было отказаться от манеры Тургенева, которая казалась ему устаревшей. Искусство Достоевского никогда его не искушало: он не любил ни идей, снабженных для правдоподобия именем и костюмом, ни аффектации, ни напряженной интриги повествования. Был, однако, писатель, под влияние которого Антон Павлович мог бы легко подпасть. В незаконченном рассказе «Письмо» герой повествования читает книгу неназванного автора и так отзывается о ней: «Какая сила! Форма, по-видимому, неуклюжа, но зато какая широкая свобода, какой страшный, необъятный художник чувствуется в этой неуклюжести! В одной фразе три раза «который» и два раза «видимо», фраза сделана дурно, не кистью, а точно мочалкой, но какой фонтан бьет из-под этих «которых», какая прячется под ним гибкая, стройная, глубокая мысль, какая кричащая правда!» Легко догадаться, чье произведение читал герой «Письма»,— Чехов говорил Щукину: «Вы обратили внимание на язык Толстого? Громадные периоды, предложения нагромождены одно на другое. Не думайте, что это случайно, что это недостаток. Это искусство, и оно дается после труда». С тех пор прошло более чем полвека; все переменилось в нашей стране — и ритм жизни, и люди, и орфография; но в книгах многих современных авторов я нахожу те самые придаточные, то замедленное, нарочито

неуклюжее повествование, о которых говорил Чехов. А неуверенный в себе, скромнейший Антон Павлович, лично знавший Толстого, его боготворивший, сумел избежать подражания, создал свой ритм, свою манеру письма.

Флобер мечтал написать роман, в котором ничего не происходило бы. Такого романа он не написал. («Бювар и Пекюше» стал, может быть и не по воле автора, сатирой.) Чехов говорил много раз, что нужно писать просто и о простом, например, как Петр Семенович женился на Марье Ивановне. Беллетристы шутили: Антон Павлович, исправляя рассказ, выбрасывает из него все, остается только, что он и она были молоды, влюбились, поженились, а потом были несчастны. Антон Павлович отвечал: «Послушайте же, но ведь так оно и есть на самом деле...»

Толстой, ценивший рассказы Чехова, не принимал его пьес, считал его неудачным драматургом; это мнение разделялось многими. В пьесах Чехова не было ничего связанного с вековым представлением о театре: ни внешнего, ни внутреннего действия, почти живые картины, порой с выстрелами под занавес, где пуля означает только точку. Жан-Луи Барро говорит о чеховском театре: «Каждая минута полна, но полнота эта не в диалоге, а в молчании, в ощущении жизни».

Опрокидывая все каноны, Чехов мгновенно переходил от смешного к печальному, от натурализма к поэзии, и в этом, как во многом другом, он был первым автором новой, сложной и трудной эпохи. Пьесу Треплева («Чайка») называли и называют пародией на декадентов. Нина Заречная декламировала под гогот публики: «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом,—словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный путь, угасли... я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь». Треплев был молод и неопытен; но вот творчески зрелый драматург—не Треплев, Чехов—кончает две пьесы лирическими монологами. Ольга в «Трех сестрах» восклицает: «Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на

земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь...» И, конечно же, Чехов не был бы Чеховым, если бы после этих слов военный врач не запел бы «Тара-ра-бум-бия, сижу на тумбе я»...

Все знают, что Чехов страдал от пошлости и точно (по его определению, как химик) эту пошлость изобразил. Но вот рассказ молодого Антоши Чехонте «Поленька». Приказчик Николай Тимофеич влюблен в молоденькую Поленьку, а ей мил студент. Она плачет в магазине, и влюбленный приказчик, чтобы отвлечь внимание покупателей, через силу выкрикивает: «Испанские, рококо, сутажет, камбре... Чулки фильдекосовые, бумажные, шелковые...» Этими словами заканчивается рассказ. Я не знаю, что значит «сутажет» или «камбре» — моды меняются, моды, а не чувства, и конец этого мнимоюмористического рассказа, с пошлыми галантерейными терминами, звучит для меня как высокая поэзия.

7

Читаешь, перечитываешь рассказы Чехова и снова, снова изумляешься жизненности всех этих врачей, крестьян, студентов, учителей, следователей, либеральных дам и расфуфыренных горничных, горемык, поджидающих смерть приживалок, монахов, толстовцев и пьяниц, жуиров, модисток, актрис, барчуков, голытьбы, «лишних» людей, которые нужны до зарезу, и людей, уверенных в том, что они приносят пользу, которые оказываются лишними, убийц, воров, сладострастников и недотрог, работяг и тунеядцев — множество человеческих судеб, больших трагедий, маленьких драм, драматических водевилей.

Антон Павлович прожил неполных сорок четыре года; последние годы, тяжело больной, он был обречен на ялтинское заточение. (В сорок четыре года Толстой еще не приступал к «Анне Карениной», Достоевский работал над «Преступлением и наказанием», Гончаров не был автором «Обломова». Если бы Стендаль умер в сорок четыре года, от него остались бы только «Арманс» и несколько полемических статей.) Некоторые авторы изображали Чехова вялым, бездеятельным, называли даже «увальнем», а найти в относительно раннем возрасте ключи к тысячам сердец он смог

только потому, что страстно любил жизнь, не созерцал ее, но в нее вмешивался.

Он то плыл по Амуру, то бродил по улицам Рима, то колесил по степям Украины, то забирался в глухое русское село. Оставаясь долго на одном месте, он начинал тосковать, строил планы — может быть, поехать в Австралию или на Новую Землю? Он писал в одном из рассказов: «Но ведь три аршина нужны трупу, а не человеку... Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он может проявить все свойства и особенности своего свободного духа». Где бы он ни был, он повсюду тянулся к людям; не потому, что хотел о них написать, нет, писал он потому, что был увлечен человеческими судьбами.

Всегда у него было множество хлопот. Нужно... Что нужно? Нужно приобрести книги для библиотеки в Таганроге. Нужно построить школу и медпункт в Мелихове. Нужно собрать деньги для самарских детей и открыть столовую. Нужно помочь голодающим в Нижегородской губернии. Нужно устроить в Ялте санаторий для чахоточных. Нужно принять больную — у нее рожа руки. Нужно раздобыть лекарства — много приходит пациентов, а лекарств в аптеке нет. Нужно спасти великолепный журнал «Хирургическая летопись». Нужно раздобыть известь и купорос для дезинфекции. Нужно обходить дома, инструктировать счетчиков — идет перепись. Нужно устроить в Серпухове спектакль. Нужно принять у соседки ребенка. Нужно отправить больного студента Константинова в Крым. Нужно прочитать рассказы Шавровой и дать ей совет. Нужно начать строить вторую школу. Нужно помочь священнику Некрасову вернуться в деревню. Нужно отправить статую Антокольского в Таганрогский музей. Нужно помочь поэту Епифанову,— он болен, нет денег. Нужно начать строить третью школу. Нужно написать, да поподробнее, Гославскому, почему он не умеет писать. Нужно достать тысячу рублей для Мухалатского училища. Нужно добиться, чтобы в Москве построили клинику кожных болезней. Нужно исправить водевиль Лазарева-Грузинского — бедняга, сам не сможет. Нужно протолкнуть рассказ начинающего писателя, прописать лекарство почтмейстеру, помочь еврею, у которого нет правожительства, найти должность для неудачника. Он все время что-то делал

и при этом уверял всех, что нет на свете человека более ленивого.

Я позволю себе остановиться на одном его увлечении, которое, казалось бы, не связано с работой писателя: он был страстным садоводом, сеял, пикировал, пересаживал, подвязывал, обрезал. Он волнуется, находясь в Ницце, не растопчут ли в саду две лилии. Он умоляет в письмах поливать получше эвкалипты. Когда в Ялте зацвела посаженная им камелия, он послал жене телеграмму. Он выписывал деревья, искал горшки для рассады, холил насаждения. Садоводство не было для него одной из страстишек, какими для многих являются рыбная ловля или охота; он чувствовал в росте куста, дерева то, что сильней всего его волновало,— утверждение жизни. Куприн приводил его слова: «Послушайте, при мне же здесь посажено каждое дерево, и, конечно, мне это дорого. Но и не это важно. Ведь здесь же до меня был пустырь и нелепые овраги, все в камнях и в чертополохе... Знаете ли, через триста — четыреста лет вся земля обратится в цветущий сад».

Люди, встречавшиеся с Чеховым, рассказывают, что дети и животные сразу чувствовали к нему доверие. Антон Павлович не только любил детей — он их понимал. Детский мир в его рассказах освещен изнутри. Всегда у Чехова были животные — собаки, мангусты, которых он привез с Цейлона, журавль. Таксы Бром и Хина нам хорошо знакомы по его письмам. В. Л. Дуров мне рассказывал, что он дал Чехову сюжет «Каштанки». Но и здесь можно сказать: сюжет не имел существенного значения. Для того чтобы описать состояние Каштанки, когда умирает гусь, требовалось прежде всего понимание собак, любовь к ним.

Обычно считается, что оптимист не расстается с улыбкой, что у человека, любящего людей, душа нараспашку, что знающий вкус жизни вкусно жует, заразительно смеется, смачно изъясняется и о своем пристрастии к жизни распинается на всех перекрестках. Антон Павлович был сдержан, в его рассказах много описаний человеческих мук, его юмор не шумен, его оптимизм не слеп, и о своей любви к жизни он не распространялся — он любил жизнь без клятв и без проповедей.

Деятельное участие в жизни помогло ему показать не только быт, не только внешний облик эпохи, но

и то, что должен увидеть подлинный художник,— душу человека; и, говоря об этом, необходимо остановиться на работе доктора Чехова. Как известно, вначале Антон Павлович считал себя врачом, а в свободное время писал юмористические рассказы. Уже будучи известным писателем, он все еще не решался определить свою профессию, говорил, что медицина его законная жена, а литература — любовница.

Некоторые утверждали, что Антон Павлович стал врачом случайно, что медицина его тяготила и он с радостью от нее избавился; такие суждения основывались на жалобах в письмах, на признаниях, что медицина ему опротивела. Но ведь в письмах Антона Павловича еще больше признаний, что ему опротивела литературная работа. Он никогда не был самоуверен, и если в годы больших успехов он все же не считал себя талантливым писателем, то, и возвращаясь с приема больных, он никак не думал, что он — толковый врач.

В 1899 году он писал: «Не сомневаюсь, занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на мою литературную деятельность; они значительно раздвинули область моих наблюдений, обогатили меня знаниями, истинную цену которых для меня, как для писателя, может понять только тот, кто сам врач; они имели также и направляющее влияние, и, вероятно, благодаря близости к медицине мне удалось избегнуть многих ошибок». Литературоведы говорят, что медицинское образование помогло Чехову хорошо описать роды в «Именинах», припадок студента Васильева, патологические элементы в поведении Иванова, героев «Палаты № 6», манию величия Коврина в рассказе «Черный монах». Все это, конечно, верно (наивно было бы, однако, снова поверить скрытному Чехову и рассматривать рассказ «Черный монах» только как описание патологического казуса). Но есть в одном из чеховских писем слова, которые куда лучше показывают, что ему дала врачебная практика: «У врачей бывают отвратительные дни и часы, не дай Бог никому этого. Среди врачей, правда, не редкость невежды и хамы, как и среди писателей, инженеров, вообще людей, но те отвратительные часы и дни, о которых я говорю, бывают только у врачей, и за сие, говоря по совести, многое простить должно...» Чехов знал, что

такое тревога за жизнь больного, сознание бессилия ему помочь, чередование надежды и отчаяния. Без тех «отвратительных дней и часов» ему было бы куда труднее понять дни и часы своих героев. В этом то основное, чем обогатила медицина Чехова-писателя, и это куда существеннее, чем сумма познаний, позволившая ему правильно описать различные патологические случаи.

8

Чехов часто с признательностью и нежностью говорил о Мопассане. Есть в мастерстве Чехова и Мопассана нечто общее — хотя бы то, что они оба достигли необычайной выразительности короткого рассказа, зачастую лишенного фабулы. Однако Чехов не похож на Мопассана, и остается только удивляться, как могли некоторые критики десятки лет именовать Антона Павловича «русским Мопассаном».

Сравнение писателя с зарубежными авторами всегда натянуто: в художественном гении сказывается характер народа; не было и не могло быть французского Диккенса, русского Вольтера, французского, английского или немецкого Чехова. Писатель Елпатьевский вскоре после кончины Антона Павловича писал: «Несомненное несчастье для Чехова — то, что он родился в России. С его жадностью к жизни, к краскам ее, с его проникновением красоты, с его огромным дарованием и чисто художественным темпераментом, он развернулся бы во всю ширь своего таланта и расцвел бы во всю красоту своей художественной натуры там, где так много солнца и красок жизни, где ничто не мешает расти тому, что может расти, где не взваливается на плечи человека ноша, которой он не может нести. А он жил в сумерках русской жизни...» Полвека спустя мы видим, насколько случайны и необдуманны были такие сожаления. Дело не в том, что Мопассан, живший в стране, где много солнца и красок, томился не менее Чехова, хотя и совсем по иным причинам, страдал от жизни вдоволь и умер на сорок четвертом году; дело в другом: если бы Чехов родился не в России, он, может быть, и стал бы замечательным писателем, но Чехова не было бы.

Конечно, как художник, Чехов многое начинал и со многим порывал. Конечно, в отличие от своих предшественников, он не любил поучать; от него нельзя было ждать ни «Дневника писателя», в котором Достоевский наставлял своих читателей, ни «Послесловья к «Крейцеровой сонате». Но то сознание ответственности, которое было присуще русским писателям XIX века — и Гоголю, и Достоевскому, и Толстому,— жило в Чехове. Елпатьевский в статье, которую я цитировал, рассказывает, что однажды Мопассан решил вместе с несколькими молодыми писателями издавать газету. Тургенев спросил, какими принципами будет эта газета руководствоваться; Мопассан ответил: «Никаких принципов!» Достаточно вспомнить, как рассердился Антон Павлович, когда в «Русской мысли» его назвали «беспринципным», чтобы понять пропасть, отделявшую его от Мопассана. «Отвратительные дни и часы», тревога за человека, ответственность за него были чужды не только Бальзаку, но и горестному Мопассану.

Я вспоминаю крестьян в повестях Чехова и в новеллах Мопассана. Оба показали уродливый, страшный быт; но для одного крестьяне — люди, исковерканные условиями жизни, для другого — чудища, раритеты, существа иного мира. И если Мопассан терзался от сознания своего одиночества, то Чехов страдал от одиночества людей. Мопассан дошел до отчаяния — не знал, что ему делать, как ухватиться за ободок жизни. Чехов мучился, подобно профессору в «Скучной истории», не зная, что ответить Кате, Зинаиде Федоровне, тысячам других, взыскующих правды, что подсказать людям для того, чтобы жизнь стала светлее, чище, человечнее. Я далек от желания умалить искусство Мопассана; это писатель, которого я люблю; да и не посмел бы я, говоря о Чехове, чернить художника, ему милого и близкого. Я хочу только отвести ненужное и неудачное сопоставление. Были у Мопассана краски, чувства, темы, чуждые Чехову, наверно ему недоступные. Но никогда Мопассан не смог бы написать «Скучную историю», «Рассказ неизвестного человека» или «Палату № 6». Говоря о России, французские литераторы слишком часто пытаются объяснить непонятные им явления словами «славянская душа». Какието особые свойства особой души, по их словам, делают понятными и Октябрьскую революцию, и русскую

музыку, и смерть Толстого на полустанке, и многое другое. Разумеется, статьи о Чехове не обходятся без «славянской души». Как ни наивны подобные суждения, они показывают наличие и в русской истории, и в русской литературе некоторых черт, чуждых Западу; мне думается, что зарубежных читателей поразила в русских книгах необычайно обостренная совесть, и, может быть, именно это сильнее всего отличает Чехова от Мопассана.

9

Меня всегда удивляло, что французское слово «conscience» имеет двоякое значение — сознания и совести, хотя совесть не всегда связана с ясным сознанием. Я говорил, что именно обостренная совесть поразила читателей Запада в русской литературе XIX века — от «Шинели» до «Воскресения». Однако у сердца бывают большие открытия и большие ошибки: так, Гоголь пришел к мистическому оправданию ненавистного ему крепостничества, петрашевец Достоевский написал «Бесы», а величайший художник России в старости предал анафеме искусство. Чехов и в этом не походил на своих предшественников: он обладал и совестью и сознанием. Мы вправе говорить о его сложившемся, едином мировоззрении; с годами оно расширялось, углублялось, но не было у него ни крутых поворотов, ни отречений.

Во многом он опередил свое время. Когда старый Толстой проповедовал возвращение к простой, первобытной жизни, когда молодой Мережковский и его друзья пытались возродить религию, связать ее с идеалистической философией, Чехов предвидел взлет естествознания и ту роль, которая предстоит точным наукам; он писал в 1894 году: «Естественные науки делают теперь чудеса, и они могут двинуться, как Мамай, на публику и покорить ее своей массою, грандиозностью...»

Конечно, уж одно то, что он был врачом и до самой смерти не переставал следить за развитием медицины. предопределяло его отношение к науке. В молодости он увлекался Дарвином. В 1889 году он писал по поводу романа Бурже: «Если говорить о его недостатках, то главный из них — это претенциозный поход

против материалистического направления. Подобных походов я, простите, не понимаю. Они никогда ничем не оканчиваются и вносят в область мысли только ненужную путаницу. Против кого поход и зачем? Где враг и в чем его опасная сторона? Прежде всего, материалистическое направление — не школа и не направление в узком газетном смысле; оно не есть нечто случайное, преходящее; оно необходимо и неизбежно... Воспретить человеку материалистическое направление равносильно запрещению искать истину. Вне материи нет ни опыта, ни знаний, значит, нет и истины».

В отличие от писателей-проповедников, писателей-трибунов, писателей-кликуш, Антон Павлович был писателем, тесно связанным с наукой. «Вера в прогресс» для него была уверенностью, построенной на знании. Он писал Дягилеву, увлекавшемуся поисками Бога: «Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, может быть, еще десятки тысяч лет... Теперешняя культура — это начало работы, а религиозное движение, о котором мы говорили, есть пережиток, уже почти конец того, что отжило или отживает».

Еще и поныне многие философы и писатели Запада считают, что материализм убивает духовную жизнь и что прогресс науки влечет за собой падение искусства. Такие опасения были чужды Чехову: «Я хочу, чтобы люди не видели войны там, где ее нет. Знания всегда пребывают в мире. И анатомия и изящная словесность имеют одинаково знатное происхождение, одни и те же цели, одного и того же врага — черта, и воевать им положительно не из-за чего. Борьбы за существование у них нет. Если человек знает учение о кровообращении, то он богат; если к тому же выучивает еще историю религии и романс «Я помню чудное мгновенье», то становится не беднее, а богаче,— стало быть, мы имеем дело только с плюсами. Потому-то гении никогда не воевали и в Гете рядом с поэтом прекрасно уживался естественник».

Против проповеди толстовцев протестовало сознание Чехова: «Расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и в воздержании от мяса». Одновременно совесть подсказывала Чехову, что одни-

ми словами «люби ближнего» и одной заботой о спасении своей души ближним не поможешь. В повести «Моя жизнь» героиня говорит своему мужу: «Мы преуспели в личном совершенстве; но эти наши успехи имели ли заметное влияние на окружающую жизнь, принесли ли пользу хотя кому-нибудь? Нет. Невежество, физическая грязь, пьянство, поразительно высокая детская смертность — все осталось, как и было, и от того, что ты пахал и сеял, а я тратила деньги и читала книжки, никому не стало лучше. Очевидно, мы работали только для себя».

Стремление к миру более справедливому в сознании Чехова сливалось со стремлением к миру более разумному; именно поэтому он не останавливался на мечтах либералов об умеренной конституции.

«Если бы все мы, городские и деревенские жители, все без исключения согласились поделить между собою труд, который затрачивается вообще человечеством на удовлетворение физических потребностей, то на каждого из нас, быть может, пришлось бы не более двух-трех часов в день. Представьте, что все мы, богатые и бедные, работаем только три часа в день, а остальное время у нас свободно. Представьте еще, что мы, чтобы еще менее зависеть от своего тела и менее трудиться, изобретаем машины, заменяющие труд... Все мы сообща отдаем этот досуг наукам и искусствам. Как иногда мужики миром починяют дорогу, так и все мы сообща, миром, искали бы правды и смысла жизни, и — я уверен в этом — правда была бы открыта очень скоро, человек избавился бы от этого постоянного мучительного, угнетающего страха и даже от самой смерти» («Дом с мезонином»).

«Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь двадцать пять — тридцать лет работать будет уже каждый человек. Каждый!» («Три сестры»).

Он глядел вперед с доверием; этот автор многих печальных, даже безысходных историй был настоящим оптимистом. «Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он

должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней, он должен для этого видеть и знать больше, чем видели и знали его дед и отец»,— говорил один из героев «Трех сестер», выражая те мысли, которые мы находим в письмах Чехова. Антон Павлович сердито отмахивался от рассуждений о вырождающемся человечестве: «Как бы ни было велико вырождение, его всегда можно победить волей и воспитанием». Он часто повторял слово «воспитание»: знал, что такое невежество, грубость нравов, суеверия, темнота, знал также, что с ними можно и нужно бороться.

На открытии памятника Чехову в Истре, или, вспоминая чеховское время, в Воскресенске, выступали старая заведующая местной библиотекой и ученик десятилетки; может быть, это примирило бы Антона Павловича с празднеством (он терпеть не мог торжественных церемоний). То, что в хорошо знакомом ему Воскресенске теперь есть средняя школа, что жители города много читают, бесспорно, его обрадовало бы: ведь он был убежден, что необходимо научить людей грамоте, приобщить их к культуре, облегчить труд,— и тогда многое на свете изменится.

В Россию он верил, хотя, будучи целомудренным и скромным, об этом не говорил. Ему казалось, что любовь к родине связана с болью за ее недостатки. Горький приводил в своих воспоминаниях грустные слова Антона Павловича: «Странное существо — русский человек!.. Чтобы хорошо жить, по-человечески — надо же работать! Работать с любовью, с верой. А у нас не умеют этого... Я не встречал ни одного чиновника, который хоть немножко понимал бы значение своей работы: обыкновенно он сидит в столице или губернском городе, сочиняет бумаги и посылает их в Змиев и Сморгонь для исполнения. А кого эти бумаги лишат свободы движения в Змиеве и Сморгони,— об этом чиновник думает так же мало, как атеист о мучениях ада... Психология у них — собачья: бьют их — они тихонько повизгивают и прячутся по своим конурам, ласкают — они ложатся на спину, лапки кверху и виляют хвостиками...» Таких размышлений много, и я их отношу к глубокому, подлинному патриотизму Чехова.

В одном из писем, отправленных по дороге на Сахалин, Антон Павлович писал: «Боже мой, как богата Россия хорошими людьми!» Говорили, что Россию

и русских людей он показал односторонне, что его внимание больше задерживалось на дурном, пошлом, уродливом. Это неверно; но и будь это верно, это не доказывало бы его равнодушия к родине: разве автор «Мертвых душ», разве автор «Господ Головлевых» не были патриотами? Чехов был врачом и знал, что болезни не лечат замалчиванием. Да и несправедливо, что в его книгах показаны только злые, никчемные или хмурые люди. Конечно, Чехов изобразил унтера Пришибеева и «человека в футляре»; но и они не родились держимордами, доносчиками, доморощенными прокурорами — никогда Чехов не сбивался на карикатуру, он показывал обыкновенных людей, изуродованных условиями, воспитанием, несправедливостью, насилием. Но разве только Пришибеева и Беликова создал Чехов? От модистки Поленьки, от извозчика Ионы до Нади из рассказа «Невеста» и до Ирины из «Трех сестер», от героя «Скучной истории» и Кати до Зинаиды Федоровны — сколько добрых, сердечных людей он описал, заселил ими мир!

Чехову был чужд расизм. В 1897 году в России опасались эпидемии чумы. Антон Павлович интересовался работами микробиолога Хавкина, ученика Пастера, который с успехом применял в Индии противочумные прививки; он писал Суворину: «Карантины мера не серьезная. Некоторую надежду подают прививки Хавкина, но, к несчастью, Хавкин в России непопулярен; «христиане должны беречься его, так как он жид».

Он ясно понимал единство мировой культуры. В его записной книжке есть такая заметка: «Национальной науки нет, как нет национальной таблицы умножения; что же национально, то уже не наука». Он смеялся над подделкой под патриотизм; вот еще из его записной книжки: «Патриот: «а вы знаете, что наши макароны лучше, чем итальянские! Я вам докажу! Однажды в Ницце мне подали севрюги — так я чуть не зарыдал!» И сей патриот не замечал, что он патриотичен только по съедобной части».

Мережковский в свое время решил, что Чехов не понял Италии и Франции, отшатнулся от Запада. Чехов встречался с Мережковским в Риме и писал об этом: «Мережковский, которого я встретил здесь, с ума сошел от восторга. Русскому человеку, бедному и приниженному, здесь, в мире красоты, богатства

и свободы, нетрудно сойти с ума». Когда до Антона Павловича дошли слухи о том, будто он недоволен поездкой в Италию и Францию, он тотчас написал Суворину: «Надо быть быком, чтобы, приехав первый раз в Венецию или во Флоренцию, стать «отклоняться от Запада». В этом отклонении мало ума. Но желательно было бы знать, кто это старается, кто оповестил всю вселенную о том, что будто заграница мне не понравилась? Господи ты Боже мой, никому я ни одним словом не заикнулся об этом. Мне даже Болонья понравилась. Что же я должен был делать? Реветь от восторга? Бить стекла? Обниматься с французами?» Он рассказывал, что из всех городов, которые он видел, ему больше всего по душе Флоренция, Париж и Москва. На вопрос Федорова: «А какой вам больше нравится?» — Антон Павлович ответил: «Конечно, Москва».

Где бы он ни был, он думал о России. В Ницце он написал рассказы «Печенег», «В родном углу», «На подводе», «У знакомых»; сидел в комнате на улице Гуно, рядом с чересчур синим морем, чересчур пышными пальмами, и писал о любимых им русских людях, об учительнице, об отставном солдате, о Подгорине, который жаждет жизни более «высокой и разумной». Возвращаясь с Сахалина, Антон Павлович увидел Цейлон, говорил потом, что побывал в «раю»; и вот на Цейлоне он начал рассказ «Гусев» — в раю не переставал думать о России.

Он умер за тринадцать лет до Октябрьской революции. История давно вынесла приговор прежнему строю, и, может быть, свидетель Чехов своими беспристрастными показаниями помог народу во многом разобраться. Самодержавие, державу сиятельных Пришибеевых обличали почти все писатели — одни сильнее, другие слабее, в зависимости от таланта; но ложь людей, которые хотели свободы только для себя, для просвещенных, для избранных, слишком многим современникам Чехова казалась заслуживающей если не уважения, то снисхождения. Чехов, в отличие от них, ненавидел лицемерие, корысть, власть денег, и в этом он был близок той новой России, которой не увидел.

Но если история давно вынесла приговор России конца прошлого века, то что же мы находим в произведениях Чехова близкого, понятного, сегодняшнего?

Доктор Астров в пьесе «Дядя Ваня» говорит: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли». Когда Чехов уверял, что через двести или триста лет жизнь на земле будет прекрасной, он не чудачил, не фантазировал — он думал о росте человечества, которое только начинает мыслить, о гармоничном развитии человека. Старый профессор, герой «Скучной истории», в конце своей жизни терзается оттого, что у него нет «общей идеи», придающей смысл человеческому существованию. Одни критики увидели в этом тоску по религии, хотя Чехов был далек от веры и верований. Другие утверждали, что профессор тосковал по четким политическим и социальным идеалам. Возможно, что последнее утверждение — правда, но далеко не вся правда. Чехов никогда не был равнодушен к судьбе своего народа. Однако это — правда частичная. Профессор страдал, как и автор «Скучной истории», от отсутствия подлинной гармонии, красоты, человечности существования. Вот почему Томас Манн мог сказать, что он не только в 1954 году понимает героя «Скучной истории», но что терзания старого профессора представляются ему куда более длительными, нежели то общество, те нравы или заблуждения, которые обличал Чехов.

Нет разрыва между злобой дня и поэзией, между темами эпохи и законами искусства: художник показывает то, что волнует его, его современников, и если он способен увидеть не одну только оболочку, заглянуть в глубины человеческого сердца, то он создает произведение, которое поможет людям в очередной невзгоде и которое будет потрясать их детей, внуков много лет спустя после того, как история вынесет свой приговор, а пыль архивов припудрит давнюю злобу дня.

Проезжая мимо памятника Чехову в Истре, я гляжу всякий раз на знакомое лицо и улыбаюсь. Трудно выразить, сколько во мне благодарности к этому писателю, может быть самому человечному из всех! Он говорил, что человек обогащается, узнав о системе кровообращения или услышав «Я помню чудное мгновенье»; и вот Чехов меня воистину обогатил, открыл мне анатомию чувств, а многие его фразы застревали в моей голове, как стихи Пушкина или — ближе к нам — Блока. Он ничему не учил, а научил миллионы людей — и у нас, и далеко от Истры, от Бабкина, от Мелихова, от границ нашей большой страны —

повсюду, где люди ищут, страдают, любят, борются, радуются. Я гляжу на старые деревья возле Новоиерусалимского монастыря — может быть, в летний день под ними сидел Чехов?.. Я никогда его не видел, но он мне кажется не классиком, а современником, и, смутно улыбаясь, про себя, чтобы не обидеть его скромности, я все повторяю и повторяю: «Спасибо, Антон Павлович!»

1959

Статьи и выступления о литературе и искусстве

ГЛАЗАМИ ВАСИЛИЯ ГРОССМАНА

Книга Вас. Гроссмана может озадачить иного читателя: повесть, два рассказа и около тридцати газетных корреспонденций, причем автор не счел нужным как-либо отделить узаконенный вымысел от описания подлинных событий. Это смешение мне кажется законным и умным.

По-разному сложилась судьба того или иного писателя. Для Вас. Гроссмана годы войны были фронтовыми годами; он не отмалчивался, не выжидал, не берег себя для «монументальных полотен»; с Красной Армией он встретился не на параде Победы, да и не под Берлином. Он разделил судьбу своих героев — учителей, шахтеров, агрономов; он не промчался по дорогам войны, он их исколесил, вяз в их глине. Он был из тех, кто не спрашивал, что даст война писателю, кто терзался другим: что даст писатель войне? Он не написал так называемого «классического романа», не мог написать хотя бы потому, что был занят другим; но он написал много замечательных страниц, которые ценны не только как расстрелянные снаряды, а как завоеванные душевные плацдармы. «Годы войны» — отчет о вчерашнем дне, и это материал для завтрашнего дня, для настоящего романа, посвященного Отечественной войне. Не знаю, кто напишет такой роман — Вас. Гроссман или другой, может быть еще неведомый нам писатель, но знаю — каждый, кто возвратится к одному из самых потрясающих событий нашей истории, найдет в книге «Годы войны» ценнейшее: исповедь современника, правдивое изображение страстей, сделанное в ту самую минуту, когда страсти безраздельно владеют сердцем. Это прежде всего честная книга;

такими могли быть письма с фронта, если бы люди, далекие от литературы, не были бы в плену тех условностей, которые обращают интимное письмо в газетную статью.

Я назвал книгу «Годы войны» честной; этот эпитет вообще подходит к Вас. Гроссману, писателю большому, несколько неуклюжему, лишенному внешнего блеска, верному традициям, любящему вслух подумать, проникающему в душевный мир своих героев длительной осадой. Существует искусственный мед и поддельная лирика. Очерки Вас. Гроссмана написаны не за письменным столом, а в хатах и землянках, написаны для газеты, у которой свои требования, свои нравы. Можно найти в книге «Годы войны» страницы потускневшие, но нет в ней лжи, нет подделки, это — воистину честная книга от первого слова до последнего.

Я сказал, что Вас. Гроссман умно поступил, не отделив беллетристики от газетных корреспонденций: в его повести и рассказах много публицистики, связанной с пережитыми годами, а его газетные очерки часто достигают силы больших художественных произведений. Повесть «Народ бессмертен» написана в очень трудное время — до наступления немцев на юге. Есть в ней прекрасные главы; я не мог забыть картину пожара Гомеля, перечел снова три года спустя и увидел, что не ошибся — написано это вдохновенно и мастерски; так остаются в памяти и солдат Игнатов с девушкой, и страшные пейзажи войны. Потом художника отстраняет живой человек, гражданин, полковой агитатор, который взволнованно убеждает, что немцев можно и должно разбить... Для будущего романиста будет особенно ценной именно эта сторона повести, ибо здесь Вас. Гроссман — не автор, а военный корреспондент «Красной звезды», участник отступления, то есть один из персонажей ненаписанного романа. Законы искусства строги, они хорошо известны Вас. Гроссману. Если он все же прибавил концовку к рассказу «Старый учитель», который естественно кончается смертью учителя, если в рассказе «Жизнь» к утверждению жизни героями он добавил свое утверждение, то это потому, что кроме законов искусства существуют законы войны, и они были душевно обязательными для всех честных людей.

Мне нравятся и повесть, и рассказы, но выше их я ставлю сталинградские очерки. Какие это замеча-

тельные страницы! Написанные на линии огня, они сохранили воздух боя. Писатель создал героев повести — комиссара Богарева и Мерцалова, он мог приписать любые чувства, предписать им любые поступки. Защитники Сталинграда, описанные в газетных корреспонденциях, существующие люди; между тем они выглядят глубже и значительнее персонажей повести. Снайпер Чехов, бронебойщик Громов, сержант Власов, полковник Гуртьев — вот настоящие герои этой книги, и они навсегда останутся в памяти читателя.

«Глазами Чехова», «Направление главного удара», «Власов» и другие сталинградские очерки известны миллионам читателей, переведены на десятки различных языков, обошли мир. Дело не только в теме: о Сталинграде написано много — и теми, кто провел там страшные месяцы, и теми, кто туда только заглянул, и теми, кто туда не заглядывал. Удача Вас. Гроссмана объясняется его природой: в обороне Сталинграда он нашел свою тему, своих героев, войну без блеска, без киплинговской или подкиплинговской романтики, угрюмую, тяжелую, честную войну. Вас. Гроссман был прежде так же далек от военной тематики, как описанный им Чехов от снайперской винтовки: пути автора и героя совпали, совпали пути писателя и народа.

Картины нашего наступления бледнее; душа автора осталась на Волге, все последующее он писал так, как будто не писал, а дописывал.

В статье «Треблинский ад» писатель сознательно отошел в сторону, потрясенный точностью и сдержанностью голоса. Вас. Гроссман становится публицистом, опережающим время, когда он предупреждает: «Сегодня мало говорить об ответственности Германии за то, что произошло. Сегодня нужно говорить об ответственности всех народов и каждого гражданина за будущее».

Вас. Гроссман хорошо передал драму писателя — военного корреспондента: «Но вот удивительное, странное дело,— станешь писать корреспонденцию, и все это почему-то не помещается на бумаге. Пишешь о танковом корпусе, о тяжелой артиллерии, о прорыве обороны, а тут вдруг старуха с солдатом разговаривает, или жеребенок-сосунок, пошатываясь, стоит на пустынном поле, возле тела убитой матки, либо в горящей деревне пчелы роятся на ветке молодой яблони,

и босой старик-белорус вылезает из окопчика, где хоронился от снарядов, снимает рой, и бойцы смотрят на него, и, Боже мой, сколько прочтешь в их задумчивых печальных глазах! В этих мелочах душа народа, в них наша война...» Мне хочется к этому добавить, что Вас. Гроссман сумел показать душу народа именно в том, что он называет «мелочами»; о прорыве обороны писал он не только как о военной операции, но и как о движении народной совести, которая жила в старом пчеловоде, в «задумавшихся печальных глазах» солдат.

Душевные детали войны — вот те камни, из которых будет построен роман будущего; его автор оставит в стороне блистательное, но общее описание, потрясавшее современников событий в ряде романов, новелл и поэм. Искусство всегда начиналось с общего. Вспомним пути литературы Запада, переход от Роланда и Сида, от символов к живым людям, к Вийону, Рабле, Сервантесу, Лопе де Веге; вспомним, как художники славянского мира преобразили лики омертвелой Византии в лица людей. Писателю, который захочет написать роман о годах войны, придется проникнуть в тайники души. Большая литература показывает общее через частное, судьбу леса через судьбу дерева.

Приближается время осознания, время литературы. Тот, кто возьмется за роман о пережитом, обязательно раскроет книгу «Годы войны» и посмотрит хоть бы раз на мир глазами снайпера Чехова, глазами Вас. Гроссмана.

1946

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО ПИСАТЕЛЯМ ЗАПАДА

Недавно закончилась третья сессия Постоянного комитета Всемирного конгресса сторонников мира. Участники этой сессии обратились с призывом «ко всем честным людям, которые, независимо от характера их взглядов на причины создавшегося сейчас напряженного международного положения, ощущают тревогу по этому поводу и серьезно желают восстановления мирных отношений между народами».

Участники сессии подписали обращение и предложили всем честным людям поставить под ним свои подписи. Я напоминаю текст этого обращения:

«Мы требуем безусловно запретить атомное оружие, как оружие устрашения и массового уничтожения людей, и установить строгий международный контроль за исполнением этого решения. Мы будем считать военным преступником правительство, которое первое применит атомное оружие против какой-либо страны. Мы призываем всех людей доброй воли во всем мире подписаться под этим воззванием».

Многие писатели Запада уже подписались под этими словами. Я обращаюсь к тем, которые колеблются, которым нашептывают, что за воззванием сторонников мира скрыта политическая интрига, которых уверяют, будто голубка мира напоминает пресловутого троянского коня.

Почему я обращаюсь к писателям? Прежде всего потому, что я писатель. Я знаю, что писатель понимает значение своей подписи, он понимает, что его слушают и к нему прислушиваются миллионы читателей, он не только видит, он и предвидит, он не только описывает, он и предписывает, на его плечах лежит огромная ответственность.

Писатель, который пишет книгу, ответствен за все книги, написанные до него, за книгохранилища всего мира, за великие ценности прошлого. Писатель, который описывает простую человеческую любовь, ответствен за всех возлюбленных мира, за все колыбели, за все сады. Писатель, который говорит с людьми, ответствен за всех людей. Может ли теперь писатель промолчать, затаиться, предать ребенка, человеческое счастье, древние камни, судьбу культуры?

Я обращаюсь к писателям потому, что за каждой подписью писателя последуют подписи его читателей. Мне могут сказать, что никакие подписи не способны предотвратить войну, не способны защитить людей от бомб и супербомб. Такие возражения мне кажутся неправильными и недостойными писателей. Давно миновали те времена, когда войны вели обособленные касты. Я не думаю, чтоб теперь можно было бы воевать против воли народов, против воли простых людей. Подписи под обращением, осуждающим атомное оружие,—это не только листы бумаги с перечнем имен американцев и русских, англичан и французов, итальянцев и поляков, китайцев и индийцев. Подписи означают решение, волю, обет миллионов и миллионов людей. Мы знаем, что различные совещания

дипломатов не привели ни к какому решению (я сейчас не стану подчеркивать, по чьей вине). Мы видим, что угроза применения атомного оружия против неповинных людей с каждым днем возрастает. Мы видим, что над человеческой культурой нависла еще невиданная опасность.

Древние римляне уверяли, что музы молчат, когда говорит оружие. Музы теперь должны поднять свой голос, они должны говорить для того, чтобы не заговорило оружие.

Я обращаюсь к тем писателям Запада, которые видят жизнь не так, как мы, которые часто по-другому чувствуют и по-другому думают. Я обращаюсь ко всем честным писателям Запада, к социалистам и к индивидуалистам, к реалистам и к мистикам, к ревнителям прошлого и к новаторам. Я не предлагаю им присоединиться к моим социальным, политическим или эстетическим взглядам. Я не предлагаю им выступить за одну политическую партию против других или за одно государство против другого. Я не предлагаю им осудить то или иное правительство за его внутреннюю или внешнюю политику. Я предлагаю им нечто другое, для них приемлемое: я предлагаю им выступить против атомного оружия, против бомб и супербомб, угрожающих всем людям; я предлагаю им присоединиться к требованию сторонников мира о безоговорочном запрете атомного оружия и контроле над выполнением этого запрета; я предлагаю им осудить то правительство, которое первым осмелится сбросить атомную бомбу на жителей какой-либо страны.

В обращении, принятом Третьей сессией Постоянного комитета Всемирного конгресса сторонников мира, нет ни камуфляжа, ни хитрости, ни пристрастного подхода. «Секрет», связанный с изготовлением атомного оружия, давно не является монополией какого-либо одного государства. Требуя запрещения атомного оружия, мы требуем его запрещения во всех государствах, где оно изготовляется или может начать изготовляться. Мы не призываем осудить правительство той или иной страны, мы призываем осудить правительство, которое посмеет первым прибегнуть к оружию массового уничтожения людей. Это не приговор, это предупреждение. Подписав воззвание, мы обратились ко всем людям доброй воли. Я думаю, что тот, кто выступит против нашего требования о запрете

атомного оружия, тем самым выдаст свои преступные замыслы. Я думаю, что тот, кто не захочет назвать преступниками людей, которые посмеют применить это оружие, тем самым обнаружит свои бесчеловечные намерения.

Я приглашаю вас, писатели Запада, присоединиться к нашему беспристрастному обращению, продиктованному гуманизмом и тревогой за цивилизацию.

Я думаю сейчас о некоторых писателях Запада, которые не могут сочувствовать планам массового истребления людей, но которые до сих пор, насколько я знаю, не выступили против атомного оружия. Я позволю себе обратиться к каждому из них, считая, что эти личные обращения еще более уточнят сущность моего призыва.

Я обращаюсь к Вам, Эрнест Хемингуэй. Вы знаете, как я ценю Ваш дар, об этом я писал. Почти все Ваши книги переведены на русский язык и хорошо известны советским читателям. Но я сейчас обращаюсь к Вам не только потому, что Вы писатель, которого я люблю. Я встречался с Вами в осажденном Мадриде, когда преступники безнаказанно убивали бомбами испанских детей. Вы тогда справедливо возмущались кучкой людей, которые принесли неслыханное горе мирному испанскому народу. Я помню и другое: когда итальянские фашисты напали на Эфиопию, Вы выступили со статьей, полной негодования. Вы любили итальянский народ, но Вы знали, что правители Италии, напавшие на Эфиопию, совершили тяжкое преступление. Вы знали также, что за Аддис-Абебой последует Мадрид, а за Мадридом — Париж и Лондон. Многое нас теперь разъединяет, но я не хочу с Вами спорить. Я обращаюсь к писателю Эрнесту Хемингуэю, пережившему трагедию Мадрида: можете ли Вы молчать, когда бесчеловечные люди не скрывают своего намерения сбросить атомные бомбы или супербомбы на мирные города, на женщин, на детей, на стариков? Ваша подпись не может не стоять под требованием полного и безоговорочного запрета атомного оружия.

Я обращаюсь к Вам, Роже Мартен дю Гар. Я долго хранил Ваше прекрасное письмо, в котором Вы осуждали вражду и говорили добрые слова о моем миролюбивом народе. Мне пришлось это письмо сжечь — в Париже, когда в город вошли фашистские захватчики. Вы, наверное, знаете, что Ваша эпопея «Семья Тибо»

хорошо знакома нашим читателям. Все Ваше творчество отмечено гуманизмом, любовью к простым людям, и это позволяет мне обратиться к Вам. Я позволю себе напомнить Вам, что наш общий друг Жан Ришар Блок много раз говорил об «ответственности таланта». Он говорил, что, когда миру грозят величайшие бедствия, писатель не вправе спрятаться, отвечая: «Это меня не касается». Вы до сих пор не сказали, что Вы думаете о повисшей над человечеством угрозе. Мне кажется, что Вы должны присоединиться к требованию о запрете атомного оружия: это требование не какой-либо одной партии, это требование человеческой совести.

Я обращаюсь к Вам, Джон Б. Пристли. Мы с Вами не знакомы, но Вы любезно сопроводили английский перевод моих статей военного времени Вашим предисловием. В этом предисловии Вы говорили, что цените писателя, выступившего против военных преступников. Не думаете ли Вы, Джон Б. Пристли, что писателям необходимо выступить против военных преступников до того, как ими совершено преступление, и тем самым попытаться это преступление предотвратить? Несколько лет тому назад Вы были в Москве, Вы, наверное, успели заметить, что Вас хорошо знают наши читатели и театральные зрители. Когда я вернулся из Парижа после Конгресса сторонников мира, советские люди меня спрашивали, участвовали ли Вы в наших работах. Я не знал, как объяснить им Ваше отсутствие. В Париже мне сказали, что Вы отказались приехать на конгресс потому, что Вы устали, и потому, что не верите в успех подобных совещаний. Я тоже устал, Джон Б. Пристли, я устал от многого: от той войны, которую я описал в книге, украшенной Вашим предисловием, и от той войны, которую подготовляют теперь люди, думающие о своих частных интересах. Я вполне согласен с Вами: приятнее писать романы или пьесы, нежели выступать на конгрессах или на конференциях. Но я не могу уклониться от ответственности перед моими читателями, и хотя я тоже устал, я обращаюсь к Вам. Конечно, я не могу Вам поручиться, что Ваше обращение остановит злоумышленников, но я Вам ручаюсь, что, если Вы не выступите против атомного оружия и не поставите Вашей подписи под нашим воззванием, Вам не простят этого Ваши читатели — ни в Москве, ни в Лондоне, ни в Нью-Йорке.

Я обращаюсь к Вам, Эрскин Колдуэлл. Вы были в Советском Союзе, когда нацисты напали на нас. Вероятно, Вы помните, как мы случайно оказались в одном бомбоубежище: преступники тогда бомбили Москву. Вы хорошо рассказывали, смеялись, и летняя ночь прошла незаметно. Но Вы не только смеялись тогда, Вы негодовали. Вспоминая это, я обращаюсь к Вам: Вы должны подписать наше обращение. Вы много и хорошо писали о горе простых людей Америки. Неужели Вы не выступите, чтобы оградить этих людей от самой страшной беды? Я отнюдь не требую, чтобы Вы разделили мою точку зрения на происходящие мировые события; я не юноша и понимаю, что ни открытыми, ни закрытыми письмами нельзя переубедить писателя, его переубеждает только жизнь. Но я хочу другого: осудите людей, помышляющих об уничтожении мирных городов. Если у Вас остались добрые воспоминания о Москве, защищавшейся против фашистов, Вы можете вспомнить Москву. Но это отнюдь не обязательно. Зато для Вас обязательно подумать о судьбе американских городов и американских детей. По-моему, Вы должны подписать наше обращение.

Я обращаюсь к Вам, Андре Шамсон. Нас связывает давняя дружба. Вы были в осажденном, окровавленном Мадриде. Вы человек глубоко мирный и ненавидите войну, но, когда преступники захватили Вашу страну, Вы примкнули к Сопротивлению, Вы воевали. Под нашим обращением стоят подписи французских писателей разных взглядов: рядом с Арагоном стоит подпись Мартена Шоффье. Можете ли Вы не подписать этого обращения? Наши читатели знают Ваши романы о жизни крестьян любимой Вами горной области Севенн, Ваш «Кладезь чудес», показывающий беды, пережитые Францией от фашистов. Я убежден, что судьбы Ваших героев Вам дороже, чем некоторым дипломатам или некоторым политикам. Вы любите искусство и много сделали, чтобы спасти замечательные памятники прошлого. Недавно некоторые газеты, выходящие в другой части света, напечатали статьи: «Что останется от Парижа после того, как на него упадет супербомба». Из этих статей явствовало, что от Парижа не останется ничего, что погибнут и Лувр, и собор Парижской богоматери, и Национальная библиотека, и музей Пети-Пале, директором которого Вы

состоите. Я сейчас не стану разбирать, сколько правды и сколько бахвальства в таких статьях. Допустим, что преступники могут разрушить Париж. Но Вы знаете, как и я, что построить его они не могут: для этого нужны века труда, творческий гений народа. Я убежден, что Вы выступите против людей, прославляющих бомбы и супербомбы. Вы захотите отстоять мир, спасти древние камни Парижа и детвору Севенн, Вы подпишете воззвание.

Я обращаюсь к Вам, Джон Стейнбек. Вы говорили мне, что нужно развеять предвоенный туман. Вы побывали недавно в нашей стране, и Вы написали книгу о Вашей поездке. В этой книге Вы говорите, что Вам не понравилась советская пьеса, изображающая американцев, которые изготовляют предвоенный туман. Это Ваше дело. Я мог бы Вам ответить, что мне не понравилась Ваша книга о поездке в Советский Союз: она показалась мне несколько поверхностной и легковесной, я ждал другого от автора романов «Люди и мыши» и «Гроздья гнева», которые кажутся мне глубокими и значительными. Но я не намерен сейчас заниматься критикой книг или пьес. Вы заметили (и Вы об этом написали), что советский народ не хочет войны. Я полагаю, что американский народ также не хочет войны. Именно поэтому я приглашаю Вас выступить против кучки людей, строящих свое благосостояние на опасной и преступной игре с атомными бомбами. Я надеюсь, что Вы не уклонитесь от Вашего долга.

Я обращаюсь к Вам, Альберто Моравиа. Вы написали хорошую книгу «Безразличные», Вы показали в ней, как и в других Ваших книгах, что Вам далеко не безразличны судьбы простых людей Италии. Мы с Вами о многом спорили в Риме. Но мы никогда не спорили об одном: о том, что необходимо предотвратить войну. Если я правильно понял Ваши книги, если я правильно понял Вас, Вы обязательно поставите свою подпись под воззванием, направленным против атомного оружия.

Я назвал немногих, но я обращаюсь к многим: ко всем вам, честные писатели Запада, каких бы вы взглядов ни придерживались. В час величайшей опасности для всех людей, для всех народов, для всей культуры вы не можете дольше молчать. Наше воззвание подписывают каменщики и сталевары, ткачи и виноделы, фермеры и учителя, инженеры и агрономы. Не пропу-

стите часа: писатель должен опережать других. Голос людей, которых называют «человеческой совестью», должен прозвучать особенно громко, особенно отчетливо. Мне может не нравиться многое из того, что вы пишете. Вы можете критиковать или отвергать книги советских авторов. Однако и вам и нам нужен мир: он нужем всем народам, он нужен искусству. Я хочу сохранить веру в человечность лучших писателей Запада. Эту веру разделяют многие читатели, и вы не должны их обмануть. Вы должны выступить с простыми, спокойными и строгими словами: запрет атомного оружия, предупреждение тем, кто замышляет убийство миллионов безвинных людей, мир всем материкам, всем городам и всем детям!

Апрель 1950

«РИМСКИЕ РАССКАЗЫ» АЛЬБЕРТО МОРАВИА

Писатель может любить свою эпоху или ее ненавидеть, он может стараться придать своим произведениям характер современности, даже злободневности или, напротив, отдаляться от киномелькания событий, все равно на каждой написанной им странице — тавро века.

Первый роман Альберто Моравиа «Равнодушные», сразу сделавший двадцатидвухлетнего автора известным не только в Италии, но и далеко за ее пределами, вышел в 1929 году. В те времена Италия жила двойной жизнью. То и дело на балконе, хорошо знакомом римлянам, показывался Муссолини; он требовал от своих соотечественников непреклонности и повиновения, терпения и бодрости. Молодые чернорубашечники лихо маршировали на древних площадях. Улыбка считалась необходимой справкой о политической благонадежности. Итальянцев учили не сомневаться, не задумываться, презирать все, что делается за рубежом. Итальянская литература была громкой и пустой; герои посредственных романов жили в атмосфере ложного пафоса и бутафорского романтизма. Читая эти книги, можно было подумать, что фашизм изменил душевную природу людей, уничтожил страсти, ошибки, страдания, сделал жизнь упрощенно возвышенной. На

самом деле фашизм был в Италии накожной болезнью, уродующей лицо, но не поражающей важнейших функций организма. Каждый итальянец двурушничал. После разгрома последних противников фашизма в 1924 году страной овладела апатия. Люди послушно подымали руку, приветствуя друг друга, как то было предписано, кричали «дуче», дефилировали на парадах, но делали это механически. Ржа равнодушия разъедала души. Достойны восхищения и прозорливость, и гражданское мужество Альберто Моравиа, который среди волчьего воя чернорубашечников и опасливого шепота обывателей четыре года работал над своим романом «Равнодушные».

Цитировать себя не принято, но я нарушу это правило и приведу несколько строк, написанных мною в 1934 году: я хочу показать, как в те времена был принят и понят роман молодого итальянского автора:

«Из книг, вышедших в Италии за последнее десятилетие, наибольшим литературным успехом пользуется роман молодого автора Моравиа «Равнодушные». Это правдивый рассказ о молодых людях, душевно опустошенных и мечтающих исключительно о деньгах. Героиня романа сходится с любовником своей матушки: этот любовник богат, а у матушки вместо денег — долги. Брат героини сначала решается на мужественный поступок: он решает убить или по меньшей мере оскорбить богатого наглеца. Но, вовремя раздумав, он пьет с ним ликер. Почему? Да потому, что это «равнодушные». Таковы результаты античного воспитания, героических речей, гранитных слов и прочих побрякушек фашистской культуры».

Прошло четверть века. Давно нет ни Муссолини, ни романистов, прославлявших мужество чернорубашечников. Однако мир «Римских рассказов» Моравиа чем-то напоминает роман «Равнодушные». Конечно, социальная среда иная: в «Равнодушных» была изображена буржуазная семья, а в римских новеллах автор показывает разоряющихся лавочников, неудачников, дилетантов городской преступности, официантов, шоферов такси, парикмахеров, уличных музыкантов, безработных. Это не Рим, и не народ, это аквариум, в котором давно не меняли воду; задыхающиеся рыбы кружатся и пускают пузыри.

Большинство из героев новелл мечтают все о том же: как бы достать немного деньжат. Один хочет вы-

клянчить сто тысяч лир, другой хотя бы один раз задарма пообедать, третий решает снять с руки богатого покойника кольцо, четвертый пробует сбыть фальшивые ассигнации, пятый проникает в церковь, с тем чтобы ее обокрасть, шестой обходит друзей и просит одолжить ему десять тысяч, седьмой пытается всучить прохожим «древнюю» монету. Женщины требуют денег. Порой неудачникам хочется что-то выкинуть, убить богача, развязаться с обидным существованием; но это не гангстеры, не «пистолерос», а всего-навсего полужулики, полуневрастеники. Парикмахер злится на своего шурина, которому принадлежит парикмахерская, ему хочется хотя бы побить зеркала, но зеркала остаются неповрежденными. Официант решает кочергой убить хозяина ресторана, но этой кочергой возчик убивает клячу; а официант плетется прочь. Подросток подкинул письмо: он требует у богатого соседа денег и радуется, что его письмо не подобрали. Да, герои римских новелл убивают только в мечтах. Они порой дерутся между собой, чаще ругаются, но им не хочется ни драться, ни ругаться. В общем, им не хочется жить. В любви они несчастны, да и вряд ли можно назвать любовью их попытки соблазнить ту или иную девушку. Герои все с изъяном: один коротышка, другой замухрышка, у третьего нет подбородка. Все они не вышли ростом, да и вообще не вышли — остались полуфабрикатами людей.

Читая «Римские рассказы», невольно вспоминаешь роман «Равнодушные»: буря в стакане воды. А между тем над Италией прошли настоящие бури: война, гитлеровцы, американцы, надежды, разочарования, голод, захват земель, карательные экспедиции, грандиозные забастовки. Моравиа говорит, что в своих римских рассказах он хотел показать жизнь простых людей, но что в Риме нет рабочих, кроме каменщиков и киномехаников,— рабочие в Милане или в Турине. Он ссылается на постоянство материала. Может быть, дело не только в этом, а и в постоянстве художника? Говоря о молодых писателях Италии, Моравиа объясняет, что пережитые Италией события, социальная и экономическая шаткость привели к тому, что люди живут сегодняшним днем, без дальнего прицела. Он пишет: «Человеку приходится довольствоваться только тем, чтобы продолжать жить, он не может позволить себе роскошь моральных оценок. Опасно то, что нет ни большой литературы, ни больших героев без моральных оценок».

Приведенные мною слова показывают, что Моравиа смел, анализируя не только «коротышек» и «замухрышек», но и писателей, может быть, и самого себя. Он причисляет себя к тому художественному направлению, которое известно за границей главным образом по замечательным кинофильмам, а именно к неореализму. Я должен признаться, что мне менее всего кажутся убедительными литературные «измы». Всякое подлинное произведение искусства построено на жизни и показывает жизнь и, следовательно, может быть названо реалистичным, будь то «Божественная комедия» или «Гамлет», «Дон Кихот» или «Мертвые души». Ни Толстой, ни Стендаль, ни Диккенс не доказывали, что они — реалисты: очевидно, в том не было нужды. Потом появились различные литературные течения, старавшиеся подчеркнуть приверженность писателей к изображению реальной жизни: натуралисты во Франции, веристы в Италии. Говоря о реализме, писатели прибавляли какой-либо эпитет. В чем отличие неореализма от реализма? Говорят, в том, что неореалисты пытаются придать своим произведениям характер документальности. Вряд ли. Ведь многие рассказы Чехова нам кажутся документальными, а фильм де Сики «Чудо в Милане» силен духом сказочности. Мне кажется, что дело не в художественном методе, а скорее в душевном складе художника.

Когда я говорю, что замкнутый мир «Римских рассказов» определяется не особенностями населения итальянской столицы, а особенностями восприятия Моравиа, я менее всего хочу усомниться в реальности изображаемых им героев. Моравиа — прекрасный писатель, он умеет коротко и необычайно выразительно изобразить человека. Мы видим в «Римских рассказах» жесткую и бессмысленную жизнь, тупую борьбу за кусок хлеба, нудных мужей, хищных женщин, громкие, но невеселые воскресные развлечения, огни кино и баров, на которые слетаются, как мошкара, злосчастные люди, — всю мишуру столичной жизни, о которой тоскует один из героев Моравиа, попавший в деревенскую глушь.

Один и тот же прием объединяет все «Римские рассказы»: автор молчит, и о приключившемся с ними рассказывают сами герои новелл. Это помогает Моравиа еще ярче раскрыть в коротеньком рассказе своих неудачников, и это еще явственнее отделяет его художественную позицию от тех авторов, которые все вре-

мя вертятся на сцене, подсказывая своим персонажам куцые, безликие реплики.

Мне кажется, что писатель не должен рассуждать за своих героев, он не вправе менять их поступки, их чувства, их язык. Но он вправе любить своих героев: от такой любви изображаемая им жизнь не становится менее реальной — живой урок нам дал Чехов. Вероятно, персонажи «Римских рассказов» думают и чувствуют именно так, как показано в новеллах Моравиа, но это ведь только куски их жизни, рассказы в трактире, в поезде или на пляже. Они могли бы дополнить свое повествование; и если порой они нам кажутся чересчур мелкими, то это происходит от отношения автора к своим персонажам: он показывает их как коллекцию психологических или житейских уродств. Я вспоминаю героев некоторых итальянских фильмов: «Похитители велосипедов», «Два гроша надежды», «Рим в одиннадцать часов». По своему социальному положению эти герои — родные братья героев «Римских рассказов». Моравиа себя причисляет к неореалистам, как и авторы названных кинокартин. Между тем зритель, видевший итальянские фильмы, находит их героев несчастными, но хорошими, обиженными, но не покушающимися на роль обидчиков. Отличие, видимо, в отношении Моравиа к своим героям. Он как бы возвращается к периоду романа «Равнодушные» и хочет во что бы то ни стало избежать маскировочной добродетели или иллюзий благородства.

Между романом «Равнодушные» и «Римскими рассказами» Моравиа написал ряд книг: «Маскарад», «Супружеская любовь», «Недоразумение», «Приспособленец», «Римлянка» и другие. Из них мне удалось прочитать только роман «Римлянка». Он как бы распадается на две части, первая мне показалась большой удачей Моравиа. Он дал волю своим чувствам, вложил в образ героини частицу себя, оживил ее своим дыханием. Адриана — милая девушка, созданная для любви и счастья, которая становится проституткой. Конечно, первая половина романа «Римлянка» не менее реалистична, чем «Римские рассказы», но она как-то добрее, человечнее.

Художники редко признаются даже себе в своих притяжениях или отталкиваниях. Говоря со мной о «Римских рассказах», Моравиа сказал, что ему хотелось рассказывать только для того, чтобы рассказать, он сослался на пример Боккаччо. Вряд ли «Римские рассказы» продиктованы одним желанием разрешить

литературную проблему. Если бы Моравиа привлекала только форма прямого рассказа, он нашел бы и более приятных героев, и более привлекательную фабулу. Один из рассказов выдает, как трудно порой разоблачать жизнь. Правда, эта тема сознательно принижена, взята в рамках умственных коротышек и моральных замухрышек, и все же она выделяется. Бродячий певец в ночных ресторанах, где ужинают зажиточные римляне, поет сентиментальные песенки, но поет, пародируя их, принижая. Случайно он заходит в харчевню, где едят герои «Римских рассказов», и один из посетителей, возмущенный тем, что над его любимой песенкой издеваются, поет ее просто «по-настоящему». Разоблачитель кончает жизнь самоубийством.

Даже педантичные критики начинают понимать, что писатель волен выбирать героев согласно своему душевному складу и что смешно его уговаривать изображать других людей, другую среду, другие чувства. На самом деле писатель отнюдь не волен в выборе героев — они являются сплавом его наблюдений и его переживаний. Напрасно Гоголь пытался преодолеть себя. Моравиа долго жил в обществе, где люди думали и чувствовали иначе, чем они говорили и поступали. В рассказе «Мысли вслух» он (опять-таки нарочито принижая тему) показывает, как сильна привычка к двойной жизни. Счеты писателя с миром равнодушных еще не сведены. Моравиа прав, говоря, что необходимы моральные оценки для того, чтобы создать высокую литературу. Необходимо и другое: страсть самого автора. Первая половина романа «Римлянка» показывает, как оживают герои, когда писатель отказывается от тяжелого, как обет, равнодушия. Альберто Моравиа молод, ему нет и пятидесяти лет. От него можно ждать больших книг.

1955

О СТИХАХ БОРИСА СЛУЦКОГО

Ход океанских волн хорошо изучен. Много темнее пути поэзии, ее подъемы и спады, приливы и отливы.

Вспомним первое десятилетие после Октябрьской революции. Тогда раскрылись такие большие и непохо-

жие друг на друга поэты, как Маяковский, Есенин, Пастернак, Асеев; по-новому зазвучали голоса Александра Блока, Ахматовой, Цветаевой; входили в поэзию Багрицкий, Тихонов, Маршак, Сельвинский. Вспомним годы войны, короткий, но яркий порыв сложившихся поэтов, появление молодых и среди них такого непосредственного, душевно громкого, как Семен Гудзенко. Мне кажется, что теперь мы присутствуем при новом подъеме поэзии. Об этом говорят и произведения хорошо всем известных поэтов — Твардовского, Заболоцкого, и выход в свет книги Мартынова, и плеяда молодых, среди которых видное место занимает Борис Слуцкий.

Конечно, ничто не приходит сразу, и сегодняшние радости читателей подготовлены годами, которые для многих поэтов были годами испытаний. Мне приходилось слышать от некоторых читателей восхищенные и удивленные восклицания: «Молодые очень талантливы — посмотрите книгу Леонида Мартынова». Они не подозревали, что еще накануне войны нас потрясали поэмы этого замечательного поэта. Если стихов Мартынова долго не печатали, то это не относится к его поэтической биографии: он продолжал писать, и я был счастлив, когда он читал мне свои стихи. Появление его сборника после длительного перерыва совпало с празднованием пятидесятилетия поэта.

Борис Слуцкий не юноша, хотя он много моложе Мартынова. В 1945 году молодой офицер показал мне свои записи военных лет. Я с увлечением читал едкую и своеобразную прозу неизвестного мне дотоле Бориса Слуцкого. Меня поразили некоторые стихи, вставленные в текст, как образцы анонимного солдатского творчества. Одно из них — стихи о Кельнской яме, где фашисты умерщвляли пленных,— я привел в моем романе «Буря»; только много позднее я узнал, что эти стихи написаны самим Слуцким.

В печати имя Слуцкого стало появляться недавно — с 1953 года. Его стихи привлекли к себе внимание читателей, и мне захотелось о них написать. Наши критики не отличаются торопливостью. Прежде они ждали присуждения премии; теперь косятся друг на друга — кто первый осмелится похвалить или обругать. Критические статьи или заметки, по-моему, должны опережать те поздравления в дерматиновых папках, которые подносят седовласым юбилярам.

О различных критических статьях, о второразрядных пьесах, о романах на случай были написаны сотни листов. Но что было написано о поэтах, которыми мы вправе гордиться? Мне давно не попадались статьи о Светлове, о Заболоцком, до недавнего времени все говорили и никто не писал о Мартынове, мало еще сказано о Щипачеве, Смелякове.

Что меня привлекает в стихах Слуцкого? Органичность, жизненность, связь с мыслями и с чувствами народа. Он знает словарь, интонации своих современников. Он умеет осознать то, что другие только смутно предчувствуют. Он сложен и в то же время прост, непосредствен. Именно поэтому я принял его военные стихи за творчество неизвестного солдата. Он не боится ни прозаизмов, ни грубости, ни чередования пафоса и иронии, ни резких перебоев ритма,— порой язык запинается. Вот отрывок из «Кельнской ямы», о которой я упомянул:

«Товарищ боец, остановись над нами.
Над нами, над нами, над белыми костями.
Нас было семьдесят тысяч пленных.
Мы пали за Родину в Кельнской яме.
Когда в подлецы вербовать нас хотели,
Когда нам о хлебе кричали с оврага,
Когда патефоны о женщинах пели,
Партийцы шептали: «Ни шагу, ни шагу».
Читайте надпись над нашей могилой!
Да будем достойны посмертной славы!
А если кто больше терпеть не в силах,—
Партком разрешит самоубийство слабым».
О вы, кто наши души живые
Хотели купить за похлебку с кашей,
Смотрите, как, мясо с ладоней выев,
Кончают жизнь товарищи наши.
Землю роем
когтями-ногтями,
Зверем воем
в Кельнской яме,
Но все остается — как было, как было —
Каша с вами, а души с нами.

Неуклюжесть приведенных строк, которая потребовала большого мастерства, позволила поэтично передать то страшное, что было бы оскорбительным, кощунственным, изложенное в гладком стихе аккуратно литературными словами.

До войны Слуцкий вместе с покойным Кульчицким, на которого мы все возлагали большие надежды, с Лукониным и Наровчатовым учился в Московском лите-

ратурном институте. Но поэтом его сделала война: война была его школой, и о чем бы он ни писал,— будь то стихи о бане, о поэзии Мартынова, о доме отдыха или о московском вокзале,— в каждом его слове память о военных годах. Все знают, что с войны многие возвращаются инвалидами, контуженными, неполноценными, но именно на войне люди духовно вырастают, внешняя грубость обычно прикрывает обостренную чувствительность: сердце не может стать бронированным. Слуцкий пишет:

Вниз головой по гулкой мостовой
Вслед за собой война меня влачила
И выучила лишь себе самой,
А больше ничему не научила.
Итак, в моих ушах расчленена
Лишь надвое война и тишина —
На эти две — вся гамма мировая.
Полутонов я не воспринимаю.
Мир многозвучный!
Встань же предо мной
Всей музыкой своей неимоверной!
Заведомо неполно и неверно
Пою тебя войной и тишиной.

Разумеется, Слуцкий видит жизнь «неполной», но разве бывают поэты, воспринимающие все и всех? Вряд ли. Как бы ни был мудр поэт, у него есть и потолок и стены. Мир Слуцкого отнюдь не узок, и меньше всего можно назвать его поэзию камерной. Мне она представляется народной, но, конечно, нужно прежде всего договориться о значении этого слова. Народными чертами в поэзии иным кажутся внешние и порой поддельные приметы. Если в стихах гармошка, молодицы, старинный песенный склад и прилагательное после существительного,— такие стихи причисляются к народным, хотя даже в глухой деревне можно теперь услышать радио и патефон и хотя тем языком, который мерещится тому или иному поэту, никто вокруг него не разговаривает. Называя поэзию Слуцкого народной, я хочу сказать, что его вдохновляет жизнь народа — его подвиги и горе, его тяжелый труд и надежды, его смертельная усталость и непобедимая сила жизни:

А я не отвернулся от народа,
С которым вместе голодал и стыл,
Ругал похлебку, осуждал природу,
Хвалил далекий, словно звезды, тыл.

Когда годами делишь котелок
И вытираешь, а не моешь ложку,—
Не помнишь про обиды. Я бы мог.
А вот не вспомню. Разве так, немножко.

Не льстить ему. Не ползать перед ним.
Я – часть его. Он больше, а не выше.

Конечно, стих Слуцкого помечен нашим временем — после Блока, после Маяковского,— но если бы меня спросили, чью музу вспоминаешь, читая стихи Слуцкого, я бы, не колеблясь, ответил — музу Некрасова. Я не хочу, конечно, сравнивать молодого поэта с одним из самых замечательных поэтов России. Да и внешне нет никакого сходства. Но после стихов Блока я, кажется, редко встречал столь отчетливое продолжение гражданской поэзии Некрасова.

Вот о военных связистках:

Я встречал их немало, девчонок!
Я им волосы гладил.
У хозяйственников ожесточенных
Добывал им отрезы на платье.
Не за это, а так отчего-то.
Не за это, а просто случайно
Мне девчонки шептали без счета
Свои тихие, бедные тайны.
Я слыхал их немало, секретов,
Что слезами политы.
Мне шептали про то и про это,
Про большие обиды!

О военных вдовах:

Пылится платьице бордовое —
Ее обнова подвенечная.
Ах, доля бабья, дело вдовое,
Бескрайнее и бесконечное!
Она войну такую выиграла!
Поставила колхозы на ноги!
Но, как трава на солнце, выгорело
То счастье, что не встанет наново.
. . . .
Вот гармонисты гомон подняли,
И на скрипучих досках клуба
Танцуют эти вдовы. По двое.
Что, глупо, скажете? Не глупо!

Их пары птицами взвиваются,
Сияют утреннею зорькою.
И только сердце разрывается
От этого веселья горького.

О булочниках:

Пять минут осталось до обеда,
А к обеду очень всем нужны
Белый хлеб — веселый хлеб победы,
Черный хлеб — жестокий хлеб войны.
Все пиры, что пировал народ,
Сухари годин его несчастья,
Все от их безропотных щедрот,
Ко всему пищевики причастны.

О бане:

Вы не были в районной бане
В периферийном городке?
Там шайки с профилем кабаньим
И плеск, как летом на реке...
Там ордена сдают вахтерам,
Зато приносят в мыльный зал
Рубцы и шрамы — те, которым
Я лично больше б доверял.
. . . .
Но бедствий и сражений годы
Согнуть и сгорбить не могли
Ширококостную породу
Сынов моей большой земли.

Особенность гражданской поэзии Слуцкого в том, что она глубоко лирична. У нас часто под видом гражданской поэзии печатаются рифмованные передовицы, фельетоны, авторы которых подражают интонациям Маяковского и располагают слова «лесенкой», или, наконец, псевдоэпические оды. Слово «лирика» в литературном просторечье потеряло свой смысл: «лирикой» стали называть стихи о любви. Такой «лирики» у Слуцкого нет; я не знаю его любовных стихов; может быть, он их никому не показывает, а может быть, еще не написал. Однако все его стихи чрезвычайно лиричны, рождены душевным волнением, и о драмах своих соотечественников он говорит, как о пережитом им лично. Пожалуй, единственное «любовное» стихотворение посвящено чужой страсти:

По телефону из Москвы в Тагил
Кричала женщина с какой-то чудной силой:
— Не забывай! Ты слышишь, милый, милый!
Не забывай! Ты так меня любил! —
А мы — в кабинах, в зале ожиданья,
В Москве, в Тагиле и по всей земле —
Безмолвно, как влюбленные во мгле,
Вдыхали эту радость и страданье.

Политические темы Слуцкий передает все с той же личной взволнованностью. Когда с Запада надвигались тучи, вспоминая освобожденного советскими солдатами итальянца, он писал:

Чернявый, маленький, хорошенький,
Приятный, вежливый, старательный,
Весь, как воробушек, взъерошенный,
В любой работе очень тщательный:
Колол дрова для поваров,
Толкал машины — будь здоров! —
И плакал горькими слезами,
Закапывая мертвецов.
Ты помнишь их глаза, усталые,
Пустые, как пустые комнаты?
Тех глаз не забывай
в Италии.
Пожалуйста, их в Риме вспомни ты.
. . . .
Пускай запомнят итальянцы,
И чтоб французы не забыли,
Как умирали новобранцы,
Как ветеранов хоронили...

Есть у Слуцкого суровое отношение к долгу поэта и к его работе. В одном из стихотворений он сравнивает стих с солдатом, который идет в атаку. Он хорошо понимает силу искусства, даже когда (как многие его предшественники) хочет скрыть умиление иронией:

Шел фильм, и билетерши плакали
Семь раз подряд над ним одним,
И парни девушек не лапали,
Поскольку стыдно было им.
Глазами грустными и грозными
Они глядели на экран,
А дети стать мечтали взрослыми,
Чтоб их пустили на сеанс.
Как много создано и сделано
Под музыки дешевый гром
Из смеси черного и белого
С надеждой, правдой и добром.
Свободу восславляли образы,
Сюжет кричал, как человек.
И пробуждались чувства добрые
В жестокий век, в двадцатый век.

Может быть, иной критик, увидав слова «жестокий век», вздумает причислить Слуцкого к пессимистам? Такое за некоторыми критиками водится. Но ведь война не тема для «розовой библиотеки», показывать ее как парад бесстыдно, да и бесцельно — никто не

поверит. Слуцкий знает цену победы, знает жертвы и беду народа. Но он мужественно смотрит вперед. Он гордится тем, что создано народом:

У Белорусского и Курского
Смотреть Москву за пять рублей
Их собирали на экскурсию —
Командировочных людей.
. . . .
Закутавшись в одежи средние,
Глядят на бронзу и гранит,—
То с горделивым удивлением
Россия на себя глядит.
Она копила, экономила,
Она вприглядку чай пила,
Чтоб выросли заводы новые,
Громады стали и стекла.

Встает естественно вопрос: почему не издают книги Бориса Слуцкого? Почему с такой осмотрительностью его печатают журналы? Не хочу быть голословным и приведу пример. Есть у Слуцкого стихотворение о военном транспорте, потопленном миной. Написал он его давно, а напечатано оно недавно в журнале «Пионер» после того, как его отклонили некоторые чрезмерно осторожные редакции. Вот отрывок из него:

Люди сели в лодки, в шлюпки влезли.
Лошади поплыли просто так.
Что ж им было делать, бедным, если
В лодках нету мест и на плотах.
Плыл по океану рыжий остров.
В море, в синем, остров плыл гнедой.
И сперва казалось — плавать просто,
Океан казался им рекой.
Но не видно у реки той края...
На исходе лошадиных сил
Вдруг заржали кони, возражая
Тем, кто в океане их топил.
Кони шли ко дну и ржали, ржали,
Все на дно покуда не пошли.
Вот и все. А все-таки мне жаль их —
Рыжих, не увидевших земли.

Детям у нас везет. Повесть «Старик и море» Хемингуэя выпустил в свет Детгиз, а трагические стихи о потопленном транспорте опубликовал «Пионер». Все это очень хорошо, но когда же перестанут обходить взрослых?..

Говорят, что стихи особенно близки молодым. Вероятно, это так: в молодости чувства обостреннее. Но

признаюсь — стихи Слуцкого меня волнуют, хотя я и стар. Я нахожу в них мою землю, мой век, мои надежды и горечь, все, что позволило мне вместе с другими идти вперед, хотя порой это было нелегко, идти и дойти до наших дней.

Она копила, экономила,
Она вприглядку чай пила,
Чтоб выросли заводы новые,
Громады стали и стекла.

На чувствах мы никогда не экономили, и часто нам бывало обидно, когда мы читали пустые, холодные стихи, ничего и никого не выражавшие. Ведь стихи — это не сахар, это скорее соль,— без поэзии не обойтись. Хорошо, что настает время стихов.

1956

НЕИСТОВЫЙ САРЬЯН

Трудно себе представить, что Мартиросу Сергеевичу Сарьяну исполнилось восемьдесят лет, что он ровесник Александра Блока и Гийома Аполлинера. Осенью я был в Армении; Мартирос Сергеевич хотел показать мне замечательные памятники VIII века; он легко взбирался на крутые скалы, за ним не поспевали молодые. Он пишет пейзажи с тем неистовством, которое, казалось бы, свойственно юноше, впервые увидевшему мир. Он говорит о путях живописи страстно и задорно. Он вмешивается в любую деталь жизни. Я увидел не почтенного академика, а художника, который своей дорогой (конечно, крутой,— по ровной ходят только самозванцы в искусстве) идет все дальше и дальше.

Мне хотелось бы не только поздравить большого художника, чудесного человека, но, воспользовавшись юбилейной датой, попытаться рассеять некоторые предвзятые мнения, связанные с его творчеством. Часто можно, например, услышать, что Сарьян испытал на себе влияние западных «модернистов» и что, освобождаясь от дурного влияния, он приближался к реализму. Мне кажется, что Сарьян был живописным реалистом с того самого дня, когда написал первый

пейзаж. Он удивительно целен и последователен; слово «манера» к нему не подходит, манеры действительно можно менять, но не глаза и не сердце.

Когда зеленым юношей я впервые приобщался к живописи, я часто слышал от молодых художников имя Сарьяна; его хорошо знали в России; о нем мне говорили в Париже Шагал, Ларионов, Сутин. В мастерской Мартироса Сергеевича, да и в Ереванской галерее можно увидеть ранние его работы — пейзажи Армении, Турции, Египта, знаменитых собак Константинополя. Это не ученические холсты, это вхождение в мир нового, зрелого мастера. Свое отношение к живописи он пронес через полвека, никогда не отворачиваясь от современности, ничему не изменял и ни от чего не отрекался. Как у всякого мастера, у него есть холсты менее удачные, но нет ни одной работы, сделанной в угоду чужим глазам и чужим канонам.

О каком западном влиянии можно говорить? Чехов утверждал, что он испытал на себе влияние Мопассана и что после Мопассана нельзя писать, как писали раньше. Л. Н. Толстой говорил, что письмо Чехова напоминает живопись импрессионистов и что после Антона Павловича нельзя писать так, как писал он сам и другие писатели прошлого века. Недавно мы праздновали юбилей Чехова, и никому не пришло в голову говорить о его «модернизме». Чехов оказал большое влияние на многих писателей Запада, и опять-таки я не читал ни одной статьи, которая ставила бы в упрек Хемингуэю или Моравиа влияние русской литературы. Конечно, после импрессионистов, после Сезанна трудно, будучи реалистом, видеть мир в его линейной условности. Сарьян начал писать в 1900 году, а не в 1800, — в этом объяснение всего «модернизма».

Порой, восхваляя Сарьяна, спешат добавить, что он — художник «солнечной Армении». Разумеется, в творчестве Мартироса Сергеевича много от национального гения армянского народа, от его замечательных художественных традиций; но Сарьян писал и пейзажи средней России, и дома Парижа, и египтянок. Повсюду существовали и существуют локальные писатели, которые сильны описанием быта, особенностей одного района, одной области. Сарьян — не локальный художник; его корни в армянской земле, его кисть не знает границ. А главное, отбросим эпитет «солнечная» — он хорош для объяснения качеств коньяка, но

не живописи. В Армении, как повсюду, бывают пасмурные дни. Сарьян вступил в жизнь, когда художники преодолевали зависимость от света, когда они стремились найти формы зримого мира, формы, связанные с цветом. Он — художник солнечной и несолнечной Армении, художник пейзажей, портретов, натюрмортов независимо от того, где выросло дерево, где родилась и проживает его модель, какой гончар сделал кувшин и в каких климатических условиях выросли цветы, в кувшин поставленные.

Наконец, некоторые, признавая силу Сарьяна, оговаривают, что он художник «декоративный». Очевидно, для них любовь к цвету является признаком декоративности. Сарьян не только видит мир,— увиденное он осмысливает. Во всех его холстах, вплоть до натюрмортов, имеется глубокое содержание, но он ищет его не в литературном сюжете, а в живописном изображении мира. Кто скажет, что Тинторетто декоративен? Между тем философия великого венецианца раскрывается не в сюжетах, которые ему навязывали кардиналы и епископы, а в том, что, пренебрегая сюжетом, он в изображении лица, руки, бархатного покрывала или стены показывал свое восприятие мира. Декоративными можно назвать абстрактные полотна или, если вкусы владельца декорируемого помещения требуют иного, холсты, где фотографически точно, но живописно вполне абстрактно, линейно, тускло, условно изображаются любые сюжеты, доступные любому обладателю «Зоркого».

А портреты Сарьяна — разве мало в них психологических разгадок, проникновения в сущность модели? Мир современников: поэт Исаакян и Игумнов, маршал Баграмян и Уланова, Чаренц и Ахматова, Амбарцумян и Лозинский. Начинающие художники копируют картины великих мастеров прошлого, это может кое-чему их научить, но у нас есть художники далеко не школьного возраста, которые пишут портреты, поставив перед собой фотографию: в этом — неуважение и к модели, и к тем, которые должны будут смотреть на портрет, и к живописи, и, разумеется, к самому себе. Сарьян изучает модель: он должен понять человека, он его сажает перед собой и жадно на него смотрит, он видит и, видя, раскрывает невидимую сущность.

Он может быть мягким, ласковым, снисходительным, может также негодовать, бороться. Мне прихо-

дилось позировать разным художникам — Пикассо, Матиссу, Диего Ривере, Модильяни, Карло Леви. Когда позируешь, не видишь холста или картона, но можно хорошо изучить движения художника. Некоторые методически, спокойно накладывают мазки, другие кистью гладят холст, как кошка лапой, а Сарьян держит кисть, как оружие, кажется, будто он сражается с кем-то и наносит меткие удары.

Старые итальянцы помнят первую советскую выставку в Венеции в 1924 году, где их внимание привлекли работы Сарьяна. Теперь в Париже намереваются устроить большую выставку холстов Мартироса Сергеевича; бесспорно, она поможет рассеять то незнание советского искусства, с которым мы часто сталкиваемся. Четыре года назад москвичи видели выставку Сарьяна, и мне — не парижанину, не ереванцу, а москвичу — хочется, чтобы работы, которые направят во Францию, были бы показаны и нам.

Мы выходили с Сарьяном из Ереванского музея. На улице разгружали грузовик с персиками; рабочий начал нас угощать душистыми плодами. Моя жена, удивленная, спросила, чьи это персики; рабочий ответил: «Все, что растет в Армении, принадлежит Мартиросу Сергеевичу». Это правда, я видел, какой любовью народа он окружен. Мне хотелось бы теперь, когда молодой Сарьян празднует свое восьмидесятилетие, сказать, что любят его не только в Армении, но и во всех советских республиках, гордятся им и москвичи, и ленинградцы, и киевляне, и рижане. У нас, в Москве, персики не растут, но пусть Мартирос Сергеевич в эти дни, когда в Армении разбухают почки миндаля, а в Подмосковье растут сугробы, почувствует нашу признательность, нашу любовь.

1960

ПРЕДИСЛОВИЕ К СОВЕТСКОМУ ИЗДАНИЮ «ДНЕВНИКА АННЫ ФРАНК»

Судьба этой книги необычна. Она вышла в Голландии десять лет назад, переведена на семнадцать языков, разошлась в миллионах экземпляров. Из нее сделали пьесы, кинокартины; о ней писали исследования.

Это не роман прославленного писателя, это дневник тринадцатилетней девочки; но он потрясает читателя больше, чем мастерски написанные книги.

Всем известно, что гитлеровцы убили шесть миллионов евреев, граждан двадцати государств, богатых и нищих, знаменитых и неизвестных. Атомная бомба упала на Хиросиму внезапно, от нее нельзя было укрыться. Гитлеровцы в течение нескольких лет устраивали облавы на миллионы людей, как устраивают облавы на волков. Евреи пытались скрыться, прятались в ямах, в заброшенных шахтах, в щелях городов; дни, месяцы, годы они ждали расправы. Шесть миллионов были удушены в газовых камерах, расстреляны в ярах или на фортах, обречены на медленную смерть от голода. Они были отделены от мира стенами гетто, колючей проволокой концлагерей. Никто не знает, что они думали и чувствовали. За шесть миллионов говорит один голос — не мудреца, не поэта — обыкновенной девочки.

Анна Франк вела дневник, как это часто делают девочки ее возраста; в день рождения ей подарили толстую тетрадь, и она начала записывать события детской жизни. Детская жизнь по воле взрослых быстро стала недетской. Дневник девочки превратился и в человеческий документ большой значимости, и в обвинительный акт.

Что видела Анна? Тесный чердак, где честные и смелые голландцы в течение двадцати пяти месяцев скрывали восемь обреченных: немецкого эмигранта Отто Франка, его жену, двух дочерей — Марго и Анну, чету ван Даан, их сына Петера, зубного врача Дусселя.

В пьесе Сартра «При закрытых дверях» ад оказывается обыкновенной комнатой, где навеки заперты трое грешников. Восемь человек жили в «убежище», пререкались, ссорились; они не были ни святыми, ни героями, они были самыми обыкновенными людьми; и Анна рассказывает день за днем об их жизни.

Отто Франк родился в Германии, учился в гимназии, потом в университете; в годы первой мировой войны был на фронте; его произвели в лейтенанты; он принял участие в одном из самых кровопролитных сражений возле французского города Камбре. Он говорит, что считал себя немцем; говорит также, что в молодости во Франкфурте, где он жил, ему не приходилось сталкиваться с антисемитизмом. Он думал, что его жизнь крепко налажена. Пришел к власти Гитлер,

и все рухнуло, как карточный домик. Отто Франку удалось выбраться в Голландию и перевезти туда свою семью. Девочки учились в голландской школе, дружили с голландскими детьми. Отто Франк понял, что ему нужно начать новую жизнь. Он ее строил, и снова все рухнуло: немецкая армия оккупировала Голландию.

Почему ярость фашистов обрушилась прежде всего на евреев? Об этом писали толстые книги, многословно объясняли и все же ничего не объяснили. Множество вековых предрассудков, легенды, похожие на скверные анекдоты, суеверия, возведенные в философскую систему, зависть, тупость, необходимость найти козла отпущения — все это сплелось в одну сеть, которая отрезала Анну от ее маленьких голландских подруг и шесть миллионов людей — от их соседей, соотечественников.

В различных странах вышло много книг о героическом восстании варшавского гетто. Были такие восстания и в других городах. В партизанских отрядах на территории Советского Союза, Польши, Франции Югославии, Болгарии и других стран сражались и умирали счастливцы, которым удалось вырваться из гетто. Но миллионы евреев были вывезены гитлеровцами в лагеря смерти. Семью Франков ждала именно такая судьба.

Нет в дневнике Анны ничего такого, чего не написала бы голландская, французская или итальянская девочка. На ее детское платье гитлеровцы нацепили шестиконечную звезду, и она приняла случившееся с глубоким непониманием, но и с глубоким достоинством.

Читая некоторые страницы дневника, улыбаешься, но тотчас улыбка исчезает: слишком ясен конец этой книги. Тринадцатилетняя девочка пишет, что даст книгу, которая ей понравилась, своим детям; рассказывает себе самой, как удивительна жизнь в романах — она, например, никогда не решилась бы остаться с чужим мужчиной... Это пишет ребенок, который растет на глазах растет в подполье, замурованный. Вот ей уже пятнадцать лет, ей хочется кого-то полюбить, а в «убежище» мальчик Петер, и она внушает себе, что его любит.

В тюрьме, в концлагере люди выдерживали самые ужасные испытания, когда перед ними была цель, когда их увлекала хотя бы иллюзорная деятельность. Что может делать девочка в тринадцать лет? Учиться? Анна пыталась учиться. Играть? И Анна играла - она играла в писательницу. Она вела дневник, сочиняла

рассказы, начала писать роман. Это ее приподымало и спасало: из всех игр она выбрала самую трудную, но, может быть, и самую человечную игру.

Дочитав до конца дневник, читатель, конечно, спросит: «Что стало с Анной?» Эрнст Шнабель проверил документы архивов, разыскал очевидцев и в книге «По следам Анны Франк» рассказал о ее судьбе.

Последняя запись Анны помечена 1 августа 1944 года. Анна пытается понять душевные противоречия... А 4 августа утром в «убежище» ворвались гестаповцы. Скрывавшихся евреев и двух голландцев, обвиненных в укрывательстве евреев, отвезли в тюрьму. Евреев несколько дней спустя повезли в пересыльный лагерь Вестерборк. 3 сентября огромный транспорт евреев был отправлен оттуда в Освенцим. 30 октября Анну и Марго переправили в концлагерь Берген-Бельзен. Марго умерла от истощения в конце февраля 1945 года. Несколько дней спустя умерла Анна.

Мать Анны погибла в Освенциме. Дусселя убили в газовой камере. Петера убили. Умерли супруги ван Даан. Тяжело больного голландца Коопхойса вскоре выпустили. Кралера послали в лагерь Амерсфорт, а в марте 1945 года угнали в Германию; ему удалось скрыться.

Из восьми евреев, скрывавшихся на чердаке, выжил только Отто Франк. Советская Армия, заняв Освенцим, спасла немногих еще не убитых. Отто Франк вокруг Европы — через Одессу и Марсель — вернулся в Голландию, но не нашел никого из близких. Он нашел только дневник Анны...

Гестаповцы искали ценности; ученические тетрадки их не интересовали. Дневник подобрали голландки Элли и Мип.

Хочется к этим сухим справкам добавить два человеческих рассказа.

Де Вик, которая была в пересыльном лагере Вестерборк, рассказывает: «Я видела Анну Франк и Петера ван Даана каждый день. Они были всегда вместе... Глаза Анны сияли... У нее были такие свободные движения, такой прямой и открытый взгляд, что я говорила себе: «Да ведь она счастлива здесь...»

Анна писала в своем дневнике о школьной подруге: «Вчера вечером, когда я уже засыпала, я вдруг явственно увидела Лиз. Она стояла передо мной — оборванная, изнуренная, щеки ввалились. Ее большие глаза были обращены ко мне с укором, словно она хотела

сказать: «Анна, зачем ты меня бросила? Помоги же мне! Выведи меня из этого ада...» Анна писала эти строки в ноябре 1943 года, не зная, какова судьба Лиз. А Лиз выжила. Она рассказывает, что в концлагере Берген-Бельзен встретила Анну: «Она была в лохмотьях. Даже в темноте я увидела, насколько она исхудала. Щеки ее ввалились, глаза стали еще больше... И мы плакали с нею, стояли и плакали — нас разделяла колючая проволока...»

Один голос из шести миллионов дошел до нас. Это еще детский голос, но в нем большая сила — искренности, человечности, да и таланта. Не каждый писатель сумел бы так описать и обитателей «убежища», и свои переживания, как это удалось маленькой Анне.

29 марта 1944 года Анна писала: «Вчера министр Болкенстайн говорил по станции «Оранне», что после войны должны выйти дневники и романы современников. Конечно, интересно, если б я вдруг напечатала роман «Убежище». Правда, по названию все подумали бы, что это детективный роман! Нет, серьезно. Не покажется ли после войны, скажем, лет через десять, невероятным, если рассказать, как мы, еврейская семья, жили тут...»

С тех пор прошло уже не десять, а шестнадцать лет. Анна ошиблась: недавно на стенах европейских городов снова появились знаки свастики. В Западной Германии есть люди, которые громко говорят: «Жалко, что Гитлер их всех не дорезал»,— им обидно, почему отца Анны не убили...

Закон «о расовой чистоте» при Гитлере составлял доктор Ганс Глобке. Шесть миллионов погибли, а доктор Ганс Глобке — правая рука канцлера Аденауэра, он распределяет деньги на пропаганду.

Когда гитлеровцы вторглись в Голландию, другой «доктор», а именно доктор Герман Конриг, был назначен правительственным комиссаром Нидерландов. За каждым его движением следили в ужасе Анна Франк и ее родители. Как наказан доктор Герман Конриг за слезы и за кровь Анны Франк? Он теперь депутат бундестага, член правительственной христианско-демократической фракции. Я повторяю: не на чердаке, не в щели, а в парламенте ФРГ!

Анна была в пересыльном лагере Вестерборк. Там формировались эшелоны обреченных. Концлагерь Вестерборк был подвластен эсэсовцу Альберту Конраду

Гемеккеру, который в настоящее время проживает в Дюссельдорфе. В этом городе судили сторонников мира. Начальников концлагерей в этом городе не судят; и Альберт Конрад Гемеккер на старости занялся коммерцией.

Освенцим работал на химический трест ИГ, а трест ИГ в свою очередь работал на Освенцим — поставлял удушающий газ «Циклон». Я был на Нюрнбергском процессе, там много об этом говорили. Связь между командованием СС и «промышленностью» Освенцима поддерживал ближайший советник Гиммлера Карл Вольф. В Освенциме погибли мать Анны и первая любовь Анны — Петер. Карл Вольф спокойно доживает дни в прелестной вилле на берегу идиллического озера. Главный инженер Освенцима Макс Фауст работает в тресте ИГ и наслаждается жизнью.

Мораль ясна: можно безнаказанно в середине XX века убивать стариков, детей, травить людей ядовитыми газами, потом вовремя промолчать, переждать, чтобы пятнадцать лет спустя с удовлетворением увидеть, как маршируют молодые кандидаты в палачи, в народоубийцы.

Анна Франк признавалась, что ее мало интересует политика. Она не играла ни в трибунал, ни в парламент. Ей хотелось жить. Она мечтала о любви, она была бы хорошей матерью. Ее убили.

Ее дневник напоминает всем о совершенном преступлении, предупреждает: нельзя допустить, чтобы это повторилось!

Миллионы читателей знают Анну Франк, как будто видели ее у себя. Шесть миллионов ни в чем не повинных людей погибли. Один чистый, детский голос живет: он оказался сильнее смерти.

1960

ВЫСТУПЛЕНИЕ ПО РАДИО 27 ЯНВАРЯ 1961 ГОДА

Люди любят круглые даты. Живет писатель, пишет, одним его книги нравятся, другим нет. Если его книги не совсем похожи на установленный образец, читатели о них спорят, а критики — ну, они иногда

старательно прорабатывают писателя, который старается говорить своим голосом, а чаще всего обходят его книги молчанием.

И вот вдруг на писателя обрушивается неприятность, подходит круглая дата. Ну, человеку, например, исполняется семьдесят лет. Ничего веселого в этом нет, но писателя поздравляют, его расхваливают — словом, начинается юбилей; а на юбилее полагается запаивать юбиляра медом.

Лучше всего это описал Чехов в «Вишневом саду». Там Гаев обращается к книжному шкафу с комплиментами: «Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости. Твои молчаливые призывы к плодотворной работе не ослабевали в течение ста лет, поддерживали в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее, воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания...»

Формы, конечно, в наши дни изменились, а суть нет. И такие приветствия шкафу слушать легко, а человеку труднее. Для человека в моем возрасте однодневное признание не опасно. Он знает, что к чему и в чем тут дело.

Но я хочу сейчас поблагодарить ото всей души читателей, приславших мне от души простые искренние письма. Я ведь пишу не для критиков и не для юбилеев. А читатели меня всегда поддерживали в трудные для меня времена жизни. И вот я, обращаясь к читателям, хочу забыть о круглой дате. Мало интересная тема.

Лучше поговорить о другом. О людях, о годах, о жизни.

Это так называется книга, над которой я сейчас работаю. Я написал треть, не знаю, когда допишу и допишу ли. Эту книгу называют иногда мемуарами. Конечно, по возрасту я пенсионер, даже со стажем. Но, признаюсь,— мне неохота греться у полупогасшего костра. Я вспоминаю прошлое только потому, что это мне помогает разобраться в настоящем, заглянуть в будущее.

Пути теперешних юношей мне куда интересней, чем все тени прошлого. Книгу «Годы, люди, жизнь» я задумал как книгу о современности, мне хочется повоевать за то, что мне дорого и в общественной

жизни, и в человеческих взаимоотношениях, и в искусстве.

Моя жизнь прошла в трудное, но высокое время. Конечно, в девятнадцатом веке было легче написать современный роман или безупречные стихи. Может быть, в XXI веке людям покажутся непонятным или смешным наши терзания.

Я жил в двойном свете прошлого и будущего. Это напоминает белые ночи севера, когда две зори встречаются.

А бывали времена, когда бывало и темно, как на севере зимой, но я привязался к нашему веку. Я его люблю. Рад, что жил и живу в такое трудное и неспокойное время.

На минуту вернусь к круглой дате. Я слышу добрые слова о моих газетных статьях. Про книги большей частью молчат. Может быть, это потому, что я пишу лучше статьи, чем книги. Не знаю. А может быть, потому, что некоторым критикам куда легче со мной согласиться, когда я пишу о борьбе против фашизма или о борьбе за мир. Газетная статья посвящена вопросу, как прожить один день, а книга, как прожить всю жизнь. Все, конечно, понимали, что фашистов нужно прогнать, все понимали, что мир необходим. Но вот когда мы дом достраивали, когда размышляем, как в нем должны жить люди,—это дело посложнее. Некоторым критикам не нравится поэтому, когда я пишу о гуманизме Чехова или об оттепели, об уроках Стендаля или о Пикассо. А они теперь делают вид, что этих моих книг вообще не было. Поздравляют меня все как пламенного публициста. Начал я, действительно, с публицистики. Задолго до первых стихов, задолго до первого моего романа «Хулио Хуренито» я написал статью,—первую мою статью в нелегальном журнале «Звено». Было это в 1907 году. Мне тогда было 16 лет. В статье я призывал московских школьников стать барабанщиками и трубачами пролетарской революции.

Дорога человека больше напоминает горную тропинку, чем накатанное шоссе. Для того, чтобы ее разглядеть, нужно подняться: из подворотни ничего не увидишь. Мне кажется, что есть много общего между наивным подростком, который писал насчет барабанщиков, и между старым человеком, автором книги «Люди, годы, жизнь».

Мы жили и живем в эпоху великой борьбы — за более разумное и более справедливое общество. В этой борьбе могут быть нейтральные государства, но в ней нет места для нейтралитета сердцу. Я не обижаюсь, когда за границей меня порой упрекают в тенденциозности.

Тенденция — это страсть, а без страсти не может быть и искусства. Нельзя его отделить от жизни. Я давно выбрал свое место. Оно среди тех, кто ценит труд, справедливость и братство. Говоря об этом, я думаю, конечно, не о благонадежности, а о благородстве, не о верности шпаргалке, а о верности идее, не о выслугах, а о служении.

Много тяжелого пришлось пережить людям моего поколения, про все не расскажешь и в ста томах. История не делается по заказу. Утопия всегда совершеннее действительности. Одно дело мечты философов и поэтов, а другое — реальная жизнь. Путь к лучшему будущему идет по необследованной целине, и на этом пути множество препятствий. Есть косность, невежество, жестокость, самодурство. Есть и равнодушие, та знаменитая хата, которая всегда с краю. И все же мы вправе сказать, что воз истории сдвинулся с места. Ближе стали края справедливости, а справедливость я в итоге никак не могу мыслить вне торжества человечности. Это, разумеется, не конец пути, а только начало.

Мы можем гордиться мужеством, жертвами, подвигом нашего народа. Наперекор выкладкам философов и экономистов он оказался впереди других.

Незачем говорить, как изменилась наша страна. Я ведь хорошо помню начало века. Скажу об одном: в те года, когда я впервые пристрастился к чтению, еще жили писатели, с которыми не сравнится ни один из ныне живущих, Лев Толстой, Чехов, Горький, Блок. Но каждый из этих великих писателей позавидовал бы нам в одном. У нас такие читатели, которых никогда прежде не было. Эти читатели ждут не дождутся книг, отвечающих их душевному богатству, их внутренней сложности.

Наша эпоха значительна также победами естествознания. На глазах у всех меняется и жизнь, и сознание каждого человека. Некоторые из открытий науки были использованы против человечества. С гневом мне говорили об этом и Эйнштейн, и Жолио-Кюри.

В истории часто бывало, что высокие, гуманные идеи приводили к временному торжеству самого свирепого деспотизма и что благородные открытия или изобретения применялись вразрез с совестью ученых. Но в конце концов правда брала верх. Начало исследования космоса мало связано с грубо утилитарными целями, но оно многое меняет в сознании любого человека.

Понятия вечности, бесконечности перестают быть отвлеченными, они становятся реальностью.

Писатели это предвидели, как и многое другое. А скажите, что, собственно говоря, должен делать писатель? Одни скажут: описывать, переписывать, подписывать. Другие возразят: нет, списывать, третьи предлагают более современный вариант — прописывать.

Но стоит вспомнить Толстого, Достоевского и, конечно, Чехова, и сразу встанет другое слово — предписывать. Когда я говорю «предписывать», я, конечно, не думаю приказывать. Я думаю о другом. Вот у нас называют иногда писателей «инженерами человеческих душ», а в 19-м веке говорили «учителя жизни». Мне это больше нравится, ближе к воспитателю, чем к инженеру.

Мы все воспитывались на книгах писателей XIX-го века. Писатель — он должен увидеть то, что еще не видят его современники. Ну, а если он описывает вещи понятные всем, если он переписывает то, что написано до него, если он прописывает те самые лекарства, которые отпускают в соседней аптеке, то он, выражаясь по-модному, доподлинный тунеядец, хотя бы он и писал с утра до ночи.

Я в последней моей книге привел стихи русского поэта Андрея Белого, он написал их в 1919 году, т. е. до работ Резерфорда, Жолио-Кюри, Ферми, об атомной бомбе, которая грозит человечеству гибелью.

Может быть, некоторые из вас помнят, как в романе Достоевского Иван Карамазов бредит и разговаривает с чертом. Там разговор идет о топоре и о космическом пространстве. Вот я привожу по книжке эти слова. Говорит черт там: «Что станется в пространстве с топором? Quelle idèe! Если куда попадет подальше, то примется, я думаю, летать вокруг Земли, сам не зная зачем, в виде спутника». Так говорит черт. Иван Карамазов сердится, возражая: «Ври умнее, а то я не буду

слушать. Ты хочешь побороть меня реализмом?» Черт отвечает: «Да я и не вру, все правда». Это написано в 1879 году. Мечта о спутниках Земли осуществлена теперь учеными, и вот именно от ученых я слышал другую мечту. «Где же теперь спутники человеческого сердца?» Где Толстой, где Чехов, кто расскажет о тоске старого ученого или о драме лаборантки Энергоинститута, которую никто не назовет «дамой» и у которой нет собачки. Где Достоевский и чем теперь бредит уступчивый Иван Федорович? Когда я говорю о месте искусства в жизни, о долге писателя, я меньше всего думаю о себе или о моих сверстниках. Дело не в многоуважаемом шкапе, его можно убрать. Дело в молодых людях. Они подходят к обыкновенному книжному шкапу, но видят слишком мало книг, которые дали бы им крылья.

Наше молодое общество вступило в борьбу с миром, построенным на корысти, на власти денег. Мы должны победить, и не только совершенством машин, не только путешествиями в космос, не только благоденствием, но и духовным взлетом, качеством человеческих чувств, красотой вдохновения. Крылья могут прорасти, крылья должны прорасти. Может быть, мне удастся дожить до дня, когда первый человек долетит до Луны. Но важно не только то, что он долетит, важно, каким будет этот человек. Я говорю не об его паспорте, а об его духовном мире.

Мне приходилось встречать молодых специалистов, обладающих солидными знаниями, они в повседневном быту напоминали людей пещерного века.

Без всестороннего, гармонического развития человека коммунизма не построишь. А без подлинного искусства нельзя всесторонне воспитать человека, развить в нем добрые начала, привить ему, как прививают дичку, чувство прекрасного. Во время войны, я помню, часто говорили, что нельзя верить человеку, утверждающему, что он любит человечество, если он не любит своей родины. Вот я продолжу эту мысль. Я не верю людям, утверждающим, что они любят родину, если они не любят своих близких, унижают старость, грубо топчут молодость. Мы видим теперь, в газетных статьях (теперь) высмеивают пошлость вазочек, кошечек, открыток, мещанскую дребедень. А откуда товарищам, которые изготовляют и распространяют вот эту пошлость, почерпнуть другое, может быть, из тех

полотен, которых немало на выставках, которые напоминают скверные раскрашенные фотографии в безвкусных рамах? Оттого, что на таких картинах вместо сурового маршала в парадном мундире изображается симпатичный колхозник в костюме из коверкота, это еще не становится живописью.

Газеты пишут об уродливых явлениях в семейной жизни. Ну, откуда людям, которых я назову полуфабрикатами, вот тем, о которых пишут, узнать, что такое любовь, благородство, дружба, верность? Может быть, из тех романов, где дети рождаются от производственных обязательств? Я сказал, что в 1907 году призывал московских школьников стать трубачами и барабанщиками революции. С тех пор многое изменилось. Народ сверг не только царя, но и власть денег. Несмотря на интервенцию, на голод, на разруху, на Гитлера, на второе разорение, он новый дом все-таки построил, и теперь в оркестре должно быть много инструментов. Одними трубами и барабанами ничего не сделаешь. Теперь барабаны не будят, а усыпляют, и пора это понять не только заурядным барабанщикам, но и дирижерам оркестров.

Русские писатели, мы должны помнить о заветах наших великих предшественников. Антон Павлович Чехов говорил, что долг писателя защищать человека, а прокурор и без нас найдется.

Не было в мире литературы более гуманистической, чем русская, и я горжусь, что я рядовой русский писатель. В паспорте у меня сказано: не русский, а еврей. Почему же я называю себя русским писателем? Мой покойный друг, большой польский поэт Юлиан Тувим очень точно разъяснил однородное положение. Я сейчас прочитаю его слова, я их сохранил: «Я поляк, потому что мне нравится быть поляком. Это мое личное дело, и я не обязан давать кому-либо в этом отчет. Я не делю поляков на породистых и не породистых. Я представляю это расистам — чужестранным и отечественным. Я делю поляков на антисемитов и антифашистов, потому что антисемитизм — международный язык фашизма.

Я поляк, потому что в Польше родился, вырос, учился, потому что в Польше узнал радость и горе. Я поляк, потому что по-польски исповедовался в тревогах первой любви. Я поляк еще и потому, что береза, ветла мне ближе, чем пальма или кипарис. А Мицкевич

и Шопен дороже, нежели Шекспир и Бетховен. Дороже по причинам, которые я не могу разумно объяснить. Я слышу голоса: ну хорошо, если вы поляк, то почему вы пишете, что вы еврей? Отвечу — из-за крови. Стало быть, расизм? Нет, отнюдь не расизм. Наоборот. Бывает двоякая кровь. Та, что течет в жилах, и та, что течет из жил. Кровь евреев, нееврейская кровь течет широкими ручьями, в этом новом Иордане я принимаю крещение.

Горячее, мученическое братство с евреями». Да! Лучше об этом не скажешь. Я русский писатель. А покуда на свете будет существовать хотя бы один антисемит, я буду с гордостью отвечать на вопрос о национальности — «еврей». Мне ненавистно расовое и национальное чванство. Береза может быть дороже пальмы, но не выше ее.

Такая иерархия ценностей нелепа. Она не раз приводила человечество к страшным бойням.

Я знаю, что люди труда и творчества могут понять друг друга, даже если между ними не только океаны, но и туманы взаимного незнания. Я с нежностью думаю и о парижских рабочих, и о неграх в штате Миссисипи.

Я с ними там встречался. И о моем друге Жоржи Амаду, и о поэтах Мадраса, и о Хемингуэе, с ним я познакомился в Испании, и об испанских изгнанниках, и о друзьях в Стокгольме, и о Манолисе Глезосе, я с ним беседовал в Афинах возле Акрополя, и о вдохновенных людях моей любимой Италии.

Вот уже много лет, как я отдаю время, силы борьбе за мир. Я пережил две мировых войны и не хочу, чтобы молодые увидели третью. Я не делю своей жизни на литературную работу и общественную деятельность. Книга тоже может бороться за мир, за счастье. А писатель может, отложив рукопись, ездить, говорить, уговаривать, спорить, он как бы продолжает недописанную главу. Ведь писатель отвечает за жизнь своих читателей, за жизнь людей, которые никогда не прочтут его книги, за все книги, написанные до него, и за те, которые будут написаны, когда даже имя его забудут. Человек не чувствует, что он дышит воздухом. Он понимает это, если только окажется в заваленной шахте или, как однажды со мной случилось, на высоте двести тысяч метров без кислородной маски.

Ценность мира люди понимают, когда приходит война. Я счастлив, если хоть крохотная песчинка моей жизни ляжет в фундамент мира вместе с миллионами других жизней.

Вот и все.

Мне остается еще раз от всего сердца поблагодарить моих читателей, радиослушателей, которые не только слушают меня, наверное, по радио, но хоть раз читали что-либо написанное мною. Дело не в датах — круглых или некруглых. Все равно, почему я оказался сейчас у микрофона. Я сказал то, что думаю, о долге писателя, а смерть должна хорошо войти в жизнь — стать той последней страницей, над которой мучается любой писатель.

А пока сердце бьется, нужно любить со страстью, со слепотой молодости, отстаивать то, что тебе дорого, бороться, работать и жить, жить, пока бьется сердце.

НАШ ДРУГ ЖОРЖИ

Десятого августа Жоржи Амаду исполнилось пятьдесят лет. «Вот он какой старый»,— скажут зеленые юноши. А люди моего возраста вздохнут: «Молодой...» Впрочем, цифра ничего не определяет; в пятьдесят лет Сервантес еще не начинал «Дон Кихота», а Гоголь умер в сорок три года.

Жоржи Амаду начал свой путь с первыми петухами. Ему было девятнадцать лет, когда был издан его первый роман. Чего только не успел он сделать с тех пор! Написал много книг, был арестантом, был эмигрантом, был и депутатом, стал академиком; исколесил свет — от Чили до Китая, от Швеции до Ганы; узнал лесть врагов и месть мнимых друзей, отчаяние и счастье, выступал на огромных митингах и терзался одинокий над листом бумаги, жил страстно и шумно, не отрекался ни от тюрьмы, ни от сумы и если чего-либо не делал, то, пожалуй, одного — не набирал материала на роман — прожил за пятьдесят лет сотню романов и не искал героев повествования — герои искали его.

Почти во всех своих романах Жоржи Амаду описывает край, где он провел детство и отрочество, штат Байя на севере Бразилии, богатый и нищий, землю

плантаций кофе и какао, на которой много людей умирали и умирают от голода. Он открыл мне, как и миллионам разноязычных читателей, неизвестный мир; и этот мир стал мне настолько близким, понятным, ощутимым, что, очутившись однажды на аэродроме в Ресифе (или по-старому Пернамбуко), я узнавал в бродячем фотографе, в чистильщике ботинок, в неграх-носильщиках, в старой нарумяненной кокетке, в карантинном враче, в лихом, но давно небритом офицере персонажей из романов Амаду. А о городе Ильеус, где Жоржи родился, я знаю все досконально, как будто прожил там много лет.

Все это так, и критики вполне справедливо отмечали, что Амаду хорошо показал быт злосчастных рабочих на плантациях, походы изголодавшихся людей через пустыни в поисках куска хлеба, борьбу «генералов» и «полковников», владельцев огромных плантаций с новой буржуазией, с экспортерами какао и кофе, дикие нравы захолустий. Но разве этим ограничиваются книги Амаду? Неужели так уж важно нам ознакомиться с историей и нравами Ильеуса, в котором двадцать три тысячи жителей?

Свой последний роман «Габриэла» Амаду снабдил скромным подзаголовком: «Хроника одного провинциального города». Не знаю, думал ли он при этом о подзаголовке «Красного и черного» — Стендаль прибегнул к тому же защитному слову «хроника 1830 года». Когда мы читаем роман Стендаля, нас весьма мало интересуют заговор де ля Моля или борьба тогдашних ультра с либералами. Хроника переросла в искусство. Не столкновения помещиков — «фазендейро» со сторонниками «прогресса» волнуют нас, когда мы читаем романы Амаду; мы видим людей, которые нам помогают понять наших современников, самих себя, хотя действие протекает на другом конце света, в экзотическом Краснококшайске, да еще часто в двадцатые или тридцатые годы нашего века. Я вспоминаю заметку Стендаля на полях рукописи: «Только то пригодно для описания, что останется интересным и после того, как история вынесет свой приговор». Мне думается, что Стендаль не вполне точно выразил свою мысль: он ведь описывал часто весьма незначительное,— дело не в событии, а в его показе, и описывать нужно так, чтобы описание оставалось интересным и после «приговора истории».

Жоржи Амаду заселил мир своими героями; умершие своей смертью или застреленные из-за угла, одряхлевшие или желторотые, они живы и будут жить. Читая новый роман, я вспоминаю прежние: те же люди, те же и не те же, тени, обросшие плотью, которые вот уже тридцать лет как преследуют автора: полковник Батос или его духовный брат Орасио да Силвейра, врач или дантист, погибающий в бразильско-чеховском захолустье, наемные убийцы Дамьян или Фагундес, адвокат-краснобай Виржилио или учитель-рифмоплет Жозуэ, люди, уходящие от засухи, красотка Жертрудес с Агостиньо или Габриэла («гвоздики и корица») с ее лохмотьями и бедной лаской Клементе в пустыне голода.

В чем сила Амаду? Он не рассказывает о людях — он их показывает. Он не выбегает на сцену, не перебивает диалога размышлениями резонера. Он в заговоре со своими героями, он их любит, даже убийц, грубых пропойц, лентяев, ротозеев, взяточников, паскудников. Не привязавшись к своим героям, он не смог бы показать их душевный мир. Несчастье, когда живописец становится графиком и когда полотно романа написано двумя красками — сажей и белилами. Вот задача для начинающего критика: установить, какие герои Амаду являются «положительными» и что в них отрицательного, а какие «отрицательными» и что в них положительного; работы хватит не на диссертацию, а, пожалуй, на сто томов.

Любовь писателя далека от холодного любования. В романе «Габриэла» Амаду изобразил обаятельную мулатку (читая книгу, мы видим ее тело цвета корицы, слышим запах гвоздики). Это простая женщина, она любит жизнь, любит, чтобы встречные провожали ее восторженным взглядом, любит стряпать вкусные блюда, предпочитает свободу — достатку, ремесло кухарки — положению дамы из так называемого общества, страсть — обручальному кольцу, а шлепанцы — модным туфелькам. Нет в ней ни сложных идей, ни утонченности. Но всем Габриэла нравится, всех приручает, даже одичавшего кота. Искусство Амаду таково, что, полюбив Габриэлу, он заставил влюбиться в нее не только жителей Ильеуса, но и миллионы читателей.

Я перечел написанное мною и улыбнулся: можно подумать, что я подвожу итоги, что Амаду, став академиком и выпив сомнительную чашу славы, дейст-

вительно старик, каким он представляется восемнадцатилетним. Да нет же, он, вероятно, только начинает эпоху зрелости. Он по-прежнему жаден к жизни, весел, порой задорен, порой задумчив.

Конечно, как у всякого подлинного художника, у него были и взлеты и падения. Не люблю я людей, которые пишут о писателях — «преодолев кризис» или «преодолев заблуждения»; они похожи на учителя, который подчеркивает орфографические ошибки школьников. А жизнь не диктант, и творчество не школьная тетрадка. Амаду изменялся, но не изменял, он не зарекался и поэтому не отрекался.

Я познакомился и подружился с Жоржи в 1948 году — на первом Конгрессе мира во Вроцлаве. Он уже был в прошлом депутатом Национального конгресса, председателем Ассоциации бразильских писателей, видным деятелем коммунистической партии; было ему тогда тридцать шесть лет, а выглядел он еще моложе, худой, черный, как смоль, и по-южному экспансивный. Где мы только не встречались! На различных конгрессах или конференциях — в Париже и в Варшаве, в Стокгольме и в Риме; я видел его озабоченным в различных комиссиях и подкомиссиях, где сторонники мира проводили ночи, обсуждая текст резолюции. Бывал я у него под Прагой в Доме писателей. Он весь день сидел и писал, а вечером то рассказывал смешные истории, то играл в карты с добродушным Дрдой, причем оба упрекали друг друга в плутовстве — Дрда с юмором Швейка, а Жоржи со всей страстностью юга. В Сантьяго он меня ограждал от провокационных выходок чилийской полиции. Он пришел на аэродром Рио — меня не хотели выпустить в город, принес мне зернышки кофе (кустики каждый год цветут, покрываются красными плодами — я гляжу на этих зябких питомцев и вспоминаю Жоржи). В последние годы он меньше выступает с речами, давно не сиживал в комиссиях — пишет. Я реже его встречаю, но знаю, что он — человек большой верности, и очень дорожу его дружбой.

Если эти строки до него дойдут, пусть он еще раз почувствует, как его любят советские читатели. «Габриэлу» читают у нас, не отрываясь от книги. Мы любим Жоржи Амаду и верим в него. Я видел его на фотографии слегка пополневшего, в мундире академика; поглядел и улыбнулся. Ну раз бразильским

академикам дают столь пышный мундир, наверно, у них, как и во Франции, при мундире шпага. Очень хорошо, пусть вчерашний изгой появляется раз в год в наряде «бессмертного». Многие из его книг переживут мундиры, а воюет он за человечность, за справедливость, за правду не со шпагой академика в руке, а с пером да, пожалуй, с благороднейшим копьем Дон Кихота.

1962

ОТСТАИВАТЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ

Слушая некоторые выступления, я думал, что присутствую при диалоге глухих, когда собеседники очень оживленно беседуют, но один не слышит, что говорит другой.

Мне кажется, что, встретившись, можно избрать две формы разговора, начав с того, что разделяет собеседников, или с того, что их объединяет. Многие выступавшие говорили главным образом о том, что нас разъединяет. Это относится и ко многим из наших гостей, и к некоторым нашим писателям. Нас действительно разделяет многое, прежде всего то, что мы живем в различных обществах, с различными идеологиями и с различными нравами, но ведь многое нас объединяет. Здесь нет врагов социалистического мира, они сюда не приехали. Вот если бы здесь выступали не писатели из группы «47», а идеологи канцлера Аденауэра, не левые французы, а последователи генерала де Голля, то полемический пыл и гнев некоторых ораторов был бы оправдан.

В перерывах между заседаниями, вечером, как, наверное, и другие советские писатели, я беседовал почти со всеми нашими гостями. Мы знаем, какую роль они играют в борьбе против холодной войны. Нужно ли напоминать, что западное общество отнюдь не однородно, и вряд ли кто-нибудь примет позицию Сартра или Симоны де Бовуар за позицию газеты «Фигаро». На нашем совещании много говорили о французской группе «Новый роман», спорили с писателями из группы «47». Но ведь о писателе можно говорить, зная его произведения, а здесь я слышал порой литературные оценки, основанные не на знании литературы, а на знакомстве с литературой о литературе. Некоторые

писатели Запада говорили о советской литературе, основываясь скорее на отзывах о ней, чем на ее знании.

Наши гости из группы «Новый роман» знают, что я не очень увлечен их литературной теорией. Я с ними встретился и долго спорил у гостеприимной хозяйки и хорошей писательницы Натали Саррот. Но я здесь не стану продолжать спор, потому что мало кто из советских писателей знаком с произведениями группы «Новый роман». Вероятно, многие писатели Запада тоже мало осведомлены о произведениях советских авторов, появившихся за последние годы. Говорить о книгах, которые человек не читал, или о картинах, которые он не видел,—это значит неминуемо впасть в схоластические и догматические рассуждения. Сейчас пишут о догматизме одной страны на Востоке, но догматизм встречается и на Западе, а нам, писателям, лучше бы от него отказаться.

Мне кажется, что неправильно определяли тему нашей встречи как «кризис романа». Каждый автор считает, что он пишет хорошо, будь он традиционалистом или новатором, что для него кризиса романа нет, кризис он дарит другим. А между прочим, «кризис»—в природе творчества, и если бы его не было, то искусство бы закончилось. Любой автор, когда он садится за книгу, думает, что он сообщит то, что до него не говорили, и скажет это так, как не говорили прежде. Для писателя, художника, композитора всегда существует «кризис», этот кризис—беременность, роды, иногда трудные.

Я всегда выступал против тех, кто говорит, что форма имеет самодовлеющее значение, как и против тех, которые говорят, что форма не важна; я убежден, что в искусстве форма неотделима от содержания, а содержание неотделимо от формы.

Даже французские парнасцы очень недолго говорили об искусстве для искусства. Искусства для искусства не может быть, как нет любви для любви.

Форма романа часто обогащалась, менялась. Напомню, что Золя ввел в роман монтаж задолго до изобретения кино—смену общих планов крупными, быстрый переход от исторической картины к психологической детали.

Лев Толстой говорил о Чехове: «Чехова как художника нельзя даже сравнивать с прежними русскими писателями—с Тургеневым, с Достоевским или со

мной. У Чехова своя особенная манера, как у импрессионистов». Это верно, в рассказ Чехов ввел элементы, напоминающие живопись импрессионизма,— ощущение воздуха, света, показ большого через мелкую деталь. Это связано с его подходом к человеку. Чехов говорил, что долг писателя защищать человека.

Можно ли отрицать Джойса и Кафку, двух больших писателей, непохожих друг на друга? Для меня это прошлое, это исторические явления. Я не делаю из них мишени для стрельбы.

У нас был поэт Хлебников, для наших гостей это имя мало что скажет, да и современные советские читатели не многое знают о Хлебникове. Это очень трудный поэт, я могу прочитать в один присест не больше страницы-двух Хлебникова. Но Маяковский, Пастернак, Асеев говорили мне, что без Хлебникова их бы не было. Многие наши молодые поэты, которые никогда не читали Хлебникова, немало переняли из его поэтических находок через Маяковского, Пастернака или Заболоцкого.

Джойс нашел мельчайшие психологические детали, мастерство внутреннего монолога, но эссенцию не пьют в чистом виде, ее разводят водой. Джойс — это писатель для писателей.

Что касается Кафки, то он предвидел страшный мир фашизма. Его произведения, дневники, письма показывают, что он был сейсмографической станцией, которая зарегистрировала благодаря чуткости аппарата первые толчки. На него ополчаются, как будто он наш современник и должен быть оптимистом, а это крупное историческое явление.

Здесь много говорили о французском «новом романе». Как будто нет современного испанского романа, итальянского, американского, немецкого. Скажу, что эти последние лично мне ближе. Но нельзя смешивать представителей французского «нового романа» с эксцентриками, с литературой, рассчитанной на сенсацию. Авторы «нового романа» работают бескорыстно, их намерения честны. Я подхожу к их работе с уважением, хотя мне кажется, что во многом они ошибаются, а порой открывают то, что мы, например, открывали в 1920 году. Однако мы не можем здесь спорить о книгах, которые известны только немногим писателям нашей страны, мы должны познакомиться с их произведениями, а западные писатели должны познакомить-

ся с произведениями тех советских авторов, которых они не читали.

Что же нам делать сейчас? Мне кажется, мы могли бы установить то, с чем мы все согласны. Например, все мы сходимся на том, что писатели должны в романе отстаивать человеческие ценности. Есть литература, преисполненная отчаяния. Я не вижу в этом ничего предосудительного. У человека может быть отчаяние, особенно в той обстановке, в которой живут многие из наших западных гостей. Есть, однако, литература, помеченная не только отчаянием, но и антигуманизмом, пренебрежением или презрением к человеку. Защитников такой литературы я не встретил на нашем совещании.

Здесь выступал один из лучших немецких поэтов нашего времени Энценсбергер, он входит в группу «47». Рассерженный чем-то, в пылу полемики он употребил одно неверное выражение: он приписал марксизму то, что относится к вульгаризации марксизма. А если посмотреть сочинения Маркса, Энгельса, некоторые статьи Луначарского, письма Грамши, то видишь, что нет ничего общего с тем, что рассердило молодого немецкого поэта. Энценсбергер сказал неточно о том, как можно показать внутренний мир фашистов. Я его понял, а некоторые из моих коллег не поняли. Конечно, Энценсбергеру давно ясна политическая и социальная природа фашизма, он это показал во многих эссе, но он говорил о другом. Во время войны я часто спрашивал себя, как могли довести людей не только грамотных, но часто с высшим образованием до суеверия и жестокости примитивных существ. Некоторые книги, в частности книги немецких авторов из группы «47», позволили мне лучше понять искажение человеческого существа фашизмом. Искусство не повторяет того, что ясно науке, искусство раскрывает мир эмоций. Писатель дает ключи к пониманию людей.

Когда я спорил в Париже с нашими друзьями из группы «Новый роман», один писатель мне сказал: «В «Преступлении и наказании» единственно, что хорошо — это описание комнаты Раскольникова». Я ему возразил: «Но ведь это описание подействовало на вас только потому, что вы знали, кто такой Раскольников».

Романист раскрывает внутренний мир человека. Для этого обязательно сопереживание. Сопереживание

необходимо и при показе писателем плохих людей, даже злодеев. Я считаю себя средним писателем, но, когда мне удавалось показать мерзавца, я гиперболизировал то, что сам пережил. Нельзя описать труса, не струсив в жизни хотя бы на минуту.

Нет романистов, у которых ключи ко всем сердцам. Чехов писал, что Толстой ошибся, решив включить в роман Наполеона. В живопись вмешался плакат, потому что у Льва Николаевича не было и, вероятно, не могло быть ключа к внутреннему миру завоевателя.

Что же еще нас объединяет? Необходимо защитить человека. Мы все против холодной войны, против железного занавеса. Мы с радостью приветствовали три державы, подписавшие договор о запрете атомных испытаний. Мы все стремимся к миру, хотим расширить контакты друг с другом, лучше друг друга понять. А между прочим, в мире существуют писатели, которые хотят углубить бездну между социалистическим миром и Западом, замуровать все двери.

Вы приехали сюда, чтобы углубить дружеский контакт с нами, и мы это понимаем. Поэтому не стоит говорить, что социалистический реализм плох,— ведь с ним связано много превосходных книг. Не стоит и огульно отрицать то, что пишут на Западе и что не понравилось тому или иному критику. Лучше всего переводить побольше книг, которые волнуют читателей.

Есть еще у нас общее. Мы считаем, что задача автора романа показать, раскрыть человека. Когда нам это удается, мы многое делаем для укрепления человеческой солидарности, для сближения народов.

Между двумя мировыми войнами американская литература внесла ценный вклад в развитие романа. Хемингуэй, Фолкнер, Стейнбек, Колдуэлл, вместо того чтобы рассказывать о человеке, начали показывать человека, и это их отличало от прекрасных американских романистов XIX века.

Мне кажется, что не нужно бояться экспериментов. Я приводил в моей книге слова Жана Ришара Блока на Первом съезде советских писателей. Он сказал, что должны быть писатели для пяти тысяч читателей, как должны быть пилоты, «работающие на уже испытанных моделях», и летчики-испытатели. Можно и должно отмести шарлатанство, но нельзя отрицать права на существование эксперимента в литературе.

С другой стороны, некоторые наши гости не правы, когда считают, что писатели с гражданскими страстями или, как во Франции любят говорить, «завербованные», не могут создавать подлинно художественных произведений. Разве «Божественная комедия» не преисполнена политических страстей эпохи? Здесь много упоминали Бальзака, и никто не вспомнил о Стендале. А ведь этот великий романист тоже был «завербован». Его пристрастность в описании политических событий эпохи не помешала ему сделать из «Красного и черного» роман, который волнует читателей сто тридцать лет спустя.

Дорогие гости, вы должны понять, что мы живем в первый век социалистического общества и что врагов у нас хоть отбавляй. Я говорю не об этом зале, здесь врагов нет. Мы шли не по шоссе и часто ошибались, все-таки шли вперед, наверное, и теперь порой ошибаемся, но не падаем духом, идем дальше.

Наши писатели подчас пишут плохие романы не потому, что они привязаны к социалистической идеологии, а потому, что Господь Бог не отпустил им таланта. Мы никогда не говорили, что при социализме не будет бездарностей. Мы говорили, что у нас не будет эксплуататоров,— у нас их и нет, а бездарных авторов, пожалуй, хватит.

В тридцать четвертом году, во время Первого съезда советских писателей, один прозаик сказал мне: «Я не могу писать для таких примитивных читателей». Двадцать лет спустя в клубе московского завода я случайно услышал разговор об этом писателе: «Ты читал?..» Он назвал того автора, который беседовал со мной в 1934 году. Товарищ ответил: «Начал и бросил. Уж очень примитивно...»

Что произошло за это время? Рост советского общества и рост советских читателей.

Последнее, на чем мы все сошлись,— ответственность писателя. Здесь было много недоразумений из-за перевода, но в итоге мы поняли, что все присутствующие считают себя ответственными перед читателем.

У нас много читателей. Не подумайте, что я сейчас вытащу бумажку и начну вам говорить, сколько миллионов экземпляров книг Бальзака или Диккенса издано после революции. У каждого из нас, присутствующих здесь советских прозаиков и поэтов, очень много читателей. У нас сейчас нет ни Льва Толстого, ни

Достоевского, ни Чехова, я в этом убежден. Но в одном Ленинграде сейчас больше читателей среднего советского романа, чем было читателей «Войны и мира», когда эту книгу издали. Вначале процесс расширения культуры шел за счет глубины. Это было неизбежно. Над нами кое-кто посмеивался: «Какие же у вас читатели, они не понимают что к чему». Потом читатели начали понимать. Процесс сейчас может быть назван углублением.

Я не раз говорил и повторяю, что главное в нашей советской литературе не удача той или иной книги, но то, что мы создали миллионы умных и совестливых читателей. Теперь нашим наследникам, молодым писателям, легче будет создать настоящую, большую литературу.

Давайте налаживать дружеские взаимоотношения, поменьше декларировать, побольше беседовать и объяснять! Мы можем договориться, несмотря на то что многое нас разделяет. И я хотел бы, чтобы мы расстались с ощущением того, что лучше друг друга узнали.

1963

ДАНТЕ — ВЕЛИЧИЕ ПОЭЗИИ

Величие Данте сказывается хотя бы в том, с каким восхищением говорят о нем во всех углах нашего разъединенного мира — и обитатели подлинного или предполагаемого ада, и люди, не думающие о том, что они пребывают в чистилище, и зыбкие тени рая.

Чтение — творчество; каждый читатель «Комедии» прибавляет к тексту Данте толику себя, да и своего века. Тысячи комментариев заполняют длиннущие полки библиотек. Данте превращается в героя «Комедии», о нем пишут так же произвольно, как о Гамлете или Дон Кихоте. Данте выглядит то угрюмым схоластом, то страстным ниспровергателем догм, то просветленным мудрецом, который только по рассеянности пап не причислен к лику святых.

Алигьери мечтал о посмертной славе и не ошибся. Пожалуй, только в эпоху, почитавшую поэзию дурным тоном, о Данте забывали, и когда в 1757 году итальянец Беттинелли пренебрежительно отозвался о «Божественной комедии», Вольтер написал ему: «Я очень

ценю смелость, с которой вы провозгласили, что Данте — сумасшедший, а поэма чудовищна».

Когда пришла пора романтики и поэзии, занавес поднялся и «Комедию» Данте заново открыли — и вдохновленный ею Гете, и Новалис, и Байрон, и Шелли, и Пушкин.

Начался поток комментариев. Одна книга мне показалась забавной: в 1853 году исступленный католик Ару посвятил ее папе Пию VII, и о силе фантазии автора свидетельствует заглавие «Данте — еретик, революционер и социалист». Это, однако, исключение... Обычно комментаторы, споря друг с другом, пытались подвести Данте на ту позицию, которую они защищали. Его объявляли своим и католики, и атеисты, и монархисты, и республиканцы. В эпоху фашизма начитанные изуверы доказывали, что Данте и Вергилий были прямыми предками дуче и д'Аннунцио.

Спор затянулся. Его ведут главным образом не любители поэзии, а начетчики всех мастей. Конец XIII — начало XIV века были переходной эпохой, ее легко назвать и поздним Средневековьем и ранним Возрождением, легко поворачивать лицо Данте то назад, то вперед. Даже в советской литературе мы видим полемику. В двадцатые годы Фриче спокойно обозвал Данте «империалистом в средневековом значении этого слова». Против него выступил Луначарский, который считал Данте «величайшим поэтом раннего Возрождения». В 1965 году один литературовед и поэт писал: «Советские дантологи видят в Данте прежде всего политика и моралиста», — а молодой политик и моралист Баткин написал эссе, показывая сложность, глубину, силу Данте-поэта.

Я рассказал о всех этих старых и новых пререканиях не для того, чтобы самому нацепить на портрет ярлычок, зарегистрировать его по такому-то рангу. (Хотя Данте изобразил знавший его Джотто, я не верю в портретное сходство: Джотто мог так же написать Данте, как Данте описал Беатриче. Остался условный профиль, повторенный Рафаэлем, и вот даже в стихах Александра Блока показалась «тень Данта с профилем орлиным». Лица нет, есть орлиный профиль, условность. «Суровый Дант» Пушкина. «Угрюмый образ из далеких лет» Брюсова.)

О тысячах комментариев, о древних и новых спорах я вспомнил лишь для того, чтобы мне легче было

говорить о Данте не как специалисту, а как писателю и читателю нашего времени. Нужно ли говорить, что Данте меня притягивает как поэт, и только как поэт? Можно ли, глядя на картины Леонардо да Винчи, заменить живописное восприятие мыслями о труде инженера или анатомиста? Можно ли, читая «Фауста», думать о работах Гёте по изучению цвета? Меня не интересует ни тяжба белых гвельфов с черными, ни папа Бонифаций VIII, ни знакомство Данте с компасом, ни его представление о геометрии, будь она евклидовой или неевклидовой, ни его мечты о всемирной монархии, ни его концепция небесного совершенства, ни многое другое, о чем писали и пишут все дантологи мира, в том числе и некоторые мои соотечественники. Я верю в силу и жизненность поэзии, и если познания Данте устарели, то его чувства, выраженные согласно законам искусства, живы, они пылают и жгут.

Самые различные поэты — от Сен-Жон Перса до Заболоцкого — писали о поэтической силе «Комедии». Данте сомневался в возможности перевода стихов и, конечно, был прав: добротный перевод терцинами всей «Божественной комедии», над которым поэт Лозинский просидел много лет,— это все же не магия слов, а рассказ об этой магии.

Не удивительно, что Данте наиболее потряс советских поэтов, которые смогли прочитать его в подлиннике,— Анну Ахматову и Осипа Мандельштама. Об эссе Мандельштама я скажу позднее, а сейчас хочу привести стихотворение Ахматовой, написанное в 1936 году,— о разрыве ягненка с милой овчарней:

Он и после смерти не вернулся
В старую Флоренцию свою.
Этот, уходя, не оглянулся,
Этому я эту песнь пою.
Факел, ночь, последнее объятье,
За порогом дикий вопль судьбы.
Он из ада ей послал проклятье
И в раю не мог ее забыть —
Но босой, в рубахе покаянной,
Со свечой зажженной не прошел
По своей Флоренции желанной,
Вероломной, низкой, долгожданной...

У каждого поколения своя судьба, и каждое поколение по-своему читает «Комедию» Данте. Я хочу сказать о том, что мне представляется наиболее сущест-

венным для нас, людей 1965 года, в творчестве великого флорентийца, что отвечает нашим путешествиям по аду, чистилищу и раю.

Начну с тенденциозности: уж слишком часто за нее нас ругают. «Завербованные поэты» — эти слова, связанные с легкой усмешкой, должны служить объяснением того, что советская литература последних десятилетий не достигает потолка великих русских писателей прошлого века. Объяснение, однако, ложное. Мне приводилось ссылаться на многих писателей, которым тенденциозность никак не помешала в их творчестве, напротив, была дрожжами — и для Стендаля, и для Достоевского, и для многих иных. Но лучшего примера, чем Данте, не найти. Он не только не чуждался политики, много лет он ею жил, из-за нее узнал изгнание: «Ты будешь знать, как горестен устам чужой ломоть, как трудно на чужбине сходить и восходить по ступеням».

«Комедия» была напечатана в годы борьбы. Алигьери еще вел переговоры с другими эмигрантами — белыми гвельфами и, разочарованный ими, все больше сближался с гибеллинами, надеялся на интервенцию Генриха VII, словом, не отрывался от политической жизни. «Божественная комедия» наполнена гражданской страстью. В «Чистилище» Данте восклицает: «Италия, раба, скорбей очаг, в великой буре судно без кормила, не госпожа народов, а кабак!»

Тенденциозность не только помогла Данте написать «Комедию», она наполнила многие песни страстью, жизнью. А кого теперь может заинтересовать борьба гвельфов с гибеллинами? Да разве тех из дантологов, которые, посвятив свою жизнь поэту, забывают о самой сущности его поэзии.

Принижает искусство не тенденциозность, а попытка исказить сущность искусства. Часто приходится напоминать о весьма старой и простой истине — бессмысленно вбивать гвозди скрипкой: и потому, что лучше для этого взять молоток, и потому, что скрипка может пригодиться при других обстоятельствах. Стендаль, который бывал вдоволь тенденциозен, на полях рукописи «Люсьена Левена» написал: «Нужно сделать так, чтобы приверженность к определенной позиции не заслонила в человеке страстности. Через пятьдесят лет человек определенных позиций не сможет больше никого растрогать. Только то пригодно для описания,

что останется интересным и после того, как история вынесет свой приговор».

Может быть, Данте и не смог бы сформулировать с такой точностью задачу поэта, но, будучи одним из самых гениальных поэтов мира, он сумел создать поэму, которая потрясает читателей не пятьдесят, а шестьсот пятьдесят лет спустя: не исторические споры потрясают, а человеческие страсти.

Я хотел сказать об этом, потому что любое осуждение художественного произведения так называемого «завербованного писателя» наших дней, правильное или неправильное, многие сторонники эстетического направления связывают с тенденциозностью. Однако тенденциозность не помешала моим современникам Маяковскому, Элюару, Брехту, Арагону, Альберти, Пабло Неруде стать большими поэтами. Может быть, юбилей Данте поможет некоторым эстетам задуматься над взаимоотношениями тенденциозности и объективности, временного и постоянного.

Другим вопросом, волнующим нас в 1965 году, я назову вопрос о реализме Данте-поэта. Слово «реализм» порой звучит абстрактно, как числа в поэме Алигьери: его поносят или превозносят, предают анафеме или канонизируют.

Мне хочется прежде всего сказать об ошибке некоторых историков, которые рассматривают смены форм в искусстве так, как надлежит делать, говоря о социальном прогрессе или об успехах точных наук. Стендаль в своей книге, посвященной итальянской живописи, говорит о Джотто как о неумелом зачинателе высокого искусства Возрождения. Таково было общераспространенное мнение в первой четверти XIX века. Потом наступила пора признания XIV века. Сначала люди увлеклись Боттичелли, позднее «открыли» Мазаччио и заговорили о том, что у этого художника, рано умершего, уже видны все элементы современной живописи. Этого нельзя сказать о Рафаэле. Но это не умаляет совершенства его фресок. В зависимости от устремлений и вкусов эпохи меняется отношение к художникам прошлого. Можно ли сказать, что Джотто примитивен, потому что не знал академической эклектики Гвидо Рени? Ведь то, что Джотто хотел выразить, было весьма отличным от знаний и канонов XVII века.

Разве можно объяснить обобщенные формы Пикассо или Брака неумением изображать мир как ряд раскрашенных фотографий?

Общество эволюционировало. Географические, физические, астрономические знания увеличивались. В XIII веке скульпторы готических соборов давали выразительную энциклопедию познаний, и некоторые сюжеты барельефов могут нас рассмешить. Однако мастерство этих скульпторов было никак не ниже, а выше, чем многих мастеров второй половины нашего века.

Гюго писал: «Наука непрестанно продвигается вперед, подчеркивая самое себя. Плодотворные вымарки!.. Наука — лестница. Поэзия — взмах крыльев... Шедевр искусства рождается навеки. Данте не перечеркивает Гомера». Гюго знал, что Земля вертится. Наши современники узнали, что бесконечность не абстракция, а реальность. Это перечеркивает космогонию и космографию Данте, но отнюдь не его поэзию.

Реализм в искусстве начинается с ощущения живой жизни, природы, человека, и, конечно же, Данте, как все подлинные художники, был реалистом. Мы читаем с увлечением его «Комедию», хотя мы равнодушны и к символике цифр, и к святости христианских догм, и к мечтаниям Данте о миролюбивой и справедливой монархии.

Не только ад и чистилище, но даже рай описан Данте по-земному, по всему тому, что он видел и пережил. Конечно, его картины фантастичны, но разве фантазия не входит в реальный мир человека? Разве «Шинель» Гоголя и «Процесс» Кафки не реалистичны по-своему? Реалистическая фантастика — таково видение Данте, это связано и с душевной природой поэта и с замыслом «Комедии». Гойя обладал огромной фантазией и показал войну иначе, чем батальные художники, его современники. Но Пикассо в «Гернике» дал нечто иное — предчувствие Хиросимы. Блуждая по загробному миру, Данте все время видит перед собой знакомые картины земли. Среди теней — живой человек.

Мне хочется привести отрывок из неопубликованного эссе Осипа Мандельштама «Разговор о Данте»: «Когда встает Фарината, презирающий ад наподобие богатого барина, попавшего в тюрьму, маятник беседы уже раскачивается во весь диаметр сумрачной

равнины, изрезанной огнепроводами. Понятие скандала в литературе гораздо старше Достоевского... Данте нарывается на нежелательную и опасную встречу с Фаринатой совершенно так же, как проходимцы Достоевского наталкиваются на своих мучителей — в самом неподходящем месте. Навстречу плывет голос, пока что еще неизвестно чей... «Тосканец, ты, что городом огня живым идешь и скромен столь примерно, приди сюда и стань вблизи меня. Ты, судя по наречию, наверно, сын благородной родины моей, быть может мной измученной чрезмерно». «Данте — внутренний разночинец. Для него характерна совсем не любезность, а нечто противоположное. Нужно быть слепым кротом для того, чтобы не заметить, что на всем протяжении «Божественной комедии» Данте не умеет себя вести, не знает, как ступить, что сказать, как поклониться... Внутреннее беспокойство и тяжелая смутная неловкость, сопровождающие на каждом шагу неуверенного в себе, как бы недовоспитанного, не умеющего применить свой внутренний опыт и объективировать его в этикет измученного и загнанного человека,— они-то и придают поэме всю прелесть, всю драматичность, они-то и работают над созданием ее фона как психологической загрунтовки. Если бы Данте пустить одного — без «дольче падре», без Вергилия, скандал неминуемо разразился бы в самом начале и мы имели бы не хождение по мукам и достопримечательностям, а самую гротескную буффонаду... «Божественная комедия» вводит нас вовнутрь лаборатории душевных качеств Данте».

Тоска по земле не только в аду, но и в раю, множество точных определений, найденных образов, а главное — сложность поэта, его духовный мир позволяют нам причислить Данте к поэтам реальности.

О какой схоластике может идти речь, когда видишь Одиссея, который, наперекор греческим легендам, не осторожен, не хитер, который предлагает своим товарищам плыть дальше дозволенного, забывая о родном доме и о Пенелопе. «О, братья,— так сказал я,— на закат пришедшие дорогой многотрудной! Тот малый срок, пока еще не спят земные чувства, их остаток скудный отдайте постиженью новизны, чтоб, солнцу вслед, увидеть мир безлюдный! Подумайте о том, чьи вы сыны: вы созданы не для животной доли, но к доблести и к знанью рождены».

Можно ли говорить о торжестве Данте, религиозного моралиста, над поэтом, который перед описанием мук Одиссея пишет: «Как селянин, на холме отдыхая,—когда сокроет ненадолго взгляд тот, кем страна озарена земная, и комары, сменяя мух, кружат,—долину видит полной светляками, там, где он жнет, где режет виноград». Данте вспоминает земной пейзаж и вдруг видит огонь, который терзает не флорентийских ростовщиков или алчных пап, даже не героя «Одиссеи», а человека, стремившегося увидеть и узнать. У гувернера Вергилия на все есть объяснение, но Данте, который сам отправляется в несуществующий мир, хочет увидеть и узнать запретное, содрогается: ад приподнимается, а рай становится все более и более бесплотным.

Данте—и гуманист, и реалист, но он прежде всего великий поэт, который переступает и через границы христианской догмы, и через границы упрощенной реалистической концепции. Приходится простить ему то открытие второго неведомого мира, за которое был жестоко наказан Одиссей, примириться с тем, что Данте бродил не только по улицам итальянских городов, но и в подземном мире смутных чувствований.

В «Чистилище» Данте встречает певца Касселу, которого знал и любил на земле. Поэт неуверенно просит: «О, если ты не отлучен от дара нежных песен, что, бывало, мою тревогу погружали в сон, не уходи, не спев одну сначала моей душе...» Кассела поет канцону о любви из дантовского «Пира». Зачарованные, слушают его и временные постояльцы чистилища, и Данте, и даже разумный Вергилий; и только страж блуждающих душ, государственный деятель Рима и моралист Катон-младший, покончивший с собой после разгрома республиканской партии, вдруг начинает бранить слушающих дивную музыку: «Ленивые души!.. Бегите в гору!..»

Что же пережило и войны гвельфов и гибеллинов, и каноны религии, и учения Аристотеля и Платона? «Комедия» Данте, сила поэзии, музыка—как бы на это ни сердились все Катоны-младшие...

Конечно, работа историков велика. Мы наслаждаемся чудными яблоками, а они тщательно анализируют ту почву, на которой выросла яблоня.

Любовь в моей стране к Данте велика, тиражи переводов растут, и «Комедию» читают не только люди, интересующиеся историей, но и любители поэзии, этого древнейшего и неподдающегося логическому анализу искусства.

«Комедия» кончается хорошо известными стихами: «Любовь, что движет Солнце и светила».

Каждый мальчишка теперь знает, что Данте ошибался, считая будто Солнце и другие светила кружатся вокруг Земли, но каждый современный человек, если есть в нем толика человеческого, твердо знает, что Данте был прав: любовь направляет Солнце, другие светила, в том числе не очень большую, но довольно важную планету, именуемую Землею. Поэзия побеждает.

1965

ЧИТАЯ ЗОЛЯ

Я запомнил одно далекое осеннее утро моего детства. За утренним завтраком отец читал газету. Вдруг он отбросил лист: «Умер Золя...» Мать заплакала. Мне было одиннадцать лет, я часто слышал разговоры взрослых о деле Дрейфуса и понимал, что случилась большая беда.

Полвека спустя, когда я перечитывал письма Чехова, в них зачастило имя Золя. Чехова я люблю больше, чем других, может быть, более крупных писателей прошлого века: Гоголь, Достоевский, Толстой учили людей, а Чехов был очень скромным и никогда не пытался учить, может быть именно поэтому он многому научил и меня, и миллионы моих соотечественников.

Осенью 1897 года больного туберкулезом Чехова врачи отправили в Ниццу. Каждое утро он покупал кипу французских газет и читал все, что писали о деле Дрейфуса. Он переписывался с друзьями, и прежде всего с владельцем и редактором петербургской газеты «Новое время» Сувориным. Это были люди разного возраста — Чехову тогда было тридцать семь лет, а Суворину шестьдесят три года. Суворин был умным и хитрым человеком, в прошлом бедным либералом, а в конце своей жизни циничным выполнителем правительственных заданий. Чехов вряд ли обольщался многими из его идей, но считал его своим другом.

Дружба этих непохожих один на другого людей длилась двенадцать лет и кончилась она на деле Дрейфуса и на оценке роли Золя.

4 января 1898 года Чехов написал Суворину: «Дело Дрейфуса закипело и поехало, но еще не стало на рельсы. Золя благородная душа и я (принадлежащий к синдикату и получивший уже от евреев 100 франков) в восторге от его порыва. Франция чудесная страна, и писатели у нее чудесные».

23 января он сообщал редактору литературного журнала Батюшкову: «У нас только и разговору, что о Золя и Дрейфусе. Громадное большинство интеллигенции на стороне Золя и верит в невиновность Дрейфуса. Золя вырос на целых три аршина; от его протестующих писем точно свежим ветром повеяло, и каждый француз почувствовал, что, слава Богу, есть еще справедливость на свете и что, если осудят невинного, есть кому вступиться. Французские газеты чрезвычайно интересны, а русские — хоть брось. «Новое время» просто отвратительно».

6 февраля Чехов ответил на письмо Суворина: «Вы пишете, что Вам досадно на Золя, а здесь у всех такое чувство, как будто народился новый, лучший Золя. В этом своем процессе он, как в скипидаре, очистился от наносных сальных пятен и теперь засиял перед французами в своем настоящем блеске. Это чистота и нравственная высота, каких не подозревали». Чехов рассказывал с возмущением о ходе процесса Дрейфуса: «Дрейфус — офицер, насторожились военные; Дрейфус — еврей, насторожились евреи... Заговорили о милитаризме, о жидах. Такие глубоко неуважаемые люди, как Дрюмон, высоко подняли голову; заварилась мало-помалу каша на почве антисемитизма, на почве, от которой пахнет бойней. Когда в нас что-нибудь неладно, то мы ищем причин вне нас и скоро находим: «это француз гадит, это жиды, это Вильгельм»... Капитал, жупел, масоны, синдикат, иезуиты — это призраки, но зато как они облегчают наше беспокойство! Они, конечно, дурной знак. Раз французы заговорили о жидах, о синдикате, то это значит, что они чувствуют себя неладно, что завелся червь, что они нуждаются в этих призраках, чтобы успокоить свою взбаламученную совесть... Первыми должны поднять тревогу лучшие люди, идущие впереди нации, — так и случилось... Да, Золя не Вольтер, и все мы не Вольтеры, но бывают

в жизни такие стечения обстоятельств, когда упрек в том, что мы не Вольтеры, уместен менее всего. Вспомните Короленко, который защищал мултановских язычников и спас их от каторги... Я знаком с делом по стенографическому отчету, это совсем не то, что в газетах, и Золя для меня ясен. Главное, он искренен, то есть он строит свои суждения только на том, что видит, а не на призраках, как другие... Пусть Дрейфус виноват,—и Золя все-таки прав, так как дело писателей не обвинять, не преследовать, а вступаться даже за виноватых, раз они уже осуждены и несут наказание... Обвинителей, прокуроров, жандармов и без них много, и во всяком случае роль Павла им больше к лицу, чем Савла...» Вскоре Чехов написал своему брату Александру: «В деле Золя «Новое время» вело себя просто гнусно. По сему поводу мы со старцем обменялись письмами (впрочем, в тоне весьма умеренном) и замолкли оба. Я не хочу писать и не хочу его писем...»

Почему Чехова восхитило поведение Золя в деле Дрейфуса? Кажется, трудно назвать двух писателей, настолько различных и в замыслах, и в темах, и в стиле. Однако были у них общие черты: оба ревниво любили правду и обоим была чужда иерархия ценностей человека. Защищая Дрейфуса, Золя был убежден в лживости судей и вместе с тем он знал, что защищает заурядного военного, вымуштрованного, не помеченного ни дарованием, ни способностью критически мыслить. Огромная колесница государства опрокинула маленького человека. Именно это и привлекло внимание Чехова, который писал рассказы о средних, казалось бы, непримечательных людях и которого либеральные критики упрекали за его привязанность к негероическим героям.

Золя, как и Чехов, не любил того, что оба он называли «политикой». Но вот настает непредвиденное. Золя пятьдесят семь лет. Он знаменит. Он работает без устали, не думая больше о деньгах. Вдруг он оставляет письменный стол, уют дома в Медане и бросается, чтобы защитить среднего человека. Сотни журналистов, куплетистов, карикатуристов обливают его помоями. Обманутые средние люди улюлюкают: «Смерть Золя!» Ему приходится узнать изгнание, трудную судьбу политического эмигранта. Он принимает это потому, что у него не только умение наблюдать, не

только дар сочинять, не только поразительное трудолюбие, но и то, без чего писатель не художник, а всего-навсего литератор,— совесть.

Некоторые друзья, как Альфонс Доде, отговаривали его: пересмотр приговора разожжет страсти, причинит зло Франции. Другие, как Баррес, говорили, что незачем волноваться из-за судьбы человека, не обладающего духовными ценностями. Золя их не послушал и, может быть, помог Чехову, который не только порвал с Сувориным, но три года спустя отказался от звания академика, когда правительство отменило избрание в академию политически неблагонадежного Горького. В тот же 1902 год Чехов писал своей жене: «Сегодня мне грустно, умер Золя. Это так неожиданно и как будто некстати. Как писателя я мало любил его, но зато как человека в последние годы, когда шумело дело Дрейфуса, я оценил его высоко».

Литературная судьба Золя в России была чрезвычайно запутанной. (Впрочем, не только в России, но и в других странах, прежде всего в самой Франции.) Напомню о России. В 1872 году близкий друг Флобера Тургенев познакомился с молодым автором натуралистической школы. Тургенев предложил устроить переводы романов Золя с рукописи или с корректурных листов. Три года спустя Золя начал печатать регулярно эссе в петербургском журнале «Вестник Европы». Эти эссе Золя потом опубликовал в двух сборниках. И в предисловии к «Экспериментальному роману» он писал: «Да будет мне позволено публично выразить благодарность великой нации, которая приютила и усыновила меня в момент, когда все газеты Парижа отвергли меня... Россия в один из жутких для меня часов безысходности... вернула мне уверенность и силу, предоставив мне трибуну и самого просвещенного и страстного читателя в мире». Это на первый взгляд может показаться парадоксом: царская цензура была свирепой к Золя, твердя непрестанно о его «социализме», явном или закамуфлированном, да и молодая русская интеллигенция семидесятых годов порой не разбиралась в борьбе литературных школ Франции, о которой писал Золя. Однако Золя не перехвалил своих русских читателей: они зачитывались его очерками и, конечно, еще с большей жадностью читали его романы. Начиная с «Чрева Парижа» и кончая «Доктором Паскалем», русские переводы помечены тем же

годом, что французские издания. Золя читали, о нем спорили, он получал гонорары, и до 1877 года Россия помогала Золя не только морально. Однако Чехов не был одинок, когда говорил о своей малой любви к Золя-писателю. Салтыков-Щедрин написал злые страницы о «Нана». Чехов в переписке неодобрительно отзывался о «Докторе Паскале». Лев Толстой говорил: «Золя не выше Доде, ни у того, ни у другого я не признавал таланта...» Даже Тургенев, любивший Золя, помогавший ему в трудное время, сомневался в художественных высотах Золя. Рекомендуя редактору «Вестника Европы» Стасюлевичу «Жизнь» Мопассана, он добавлял: «Со времени появления «Г-жи Бовари» ничего подобного не появлялось. Это не то, что Золя и пр. ...» Может быть, это «пр.» звучит обиднее, чем все отзывы недоброжелателей.

Золя в России куда больше читали и читают после Октябрьской революции. Я не очень люблю статистику, но когда я писал эти страницы, я все же позвонил в Книжную палату и справился, сколько изданий выдержали книги Золя за сорок восемь лет. Оказалось, что в Советском Союзе вышли двести сорок книг Золя на шестнадцати языках с общим тиражом восемнадцать миллионов шестьсот двенадцать тысяч.

Литературоведы много пишут о наблюдательности Золя, о грандиозности его замысла — дать панораму Второй империи, о Золя-экспериментаторе. К этому можно добавить рассуждения самого Золя — о научном подходе писателя к жизни. Может быть, все это верно, но это никак не объясняет любви читателей к романам Золя. Почему его читают, например, советские читатели в Одессе и в Братске, в Риге и во Владивостоке? Один из французов мне как-то сказал, что это познавательный интерес. Однако как ни любознательны русские читатели, нельзя себе представить такую любознательность, которая заставила бы сто миллионов человек в свободное время зачитываться романами для того, чтобы понять жизнь Франции сто лет назад. Это так же нелепо, как утверждать, что советские работницы плачут над «Анной Карениной» потому, что их интересует положение замужней женщины высшего общества сто лет назад. Любой советский школьник знает, что французские рабочие нашего времени не похожи на героев «Западни» или «Жерминаля», что разгром Франции в 1940 году нельзя

объяснить картиной Седана, что Нану не сыщешь теперь даже с помощью наиопытнейшего полицейского из романов Сименона. Золя не понимал и не любил Стендаля, ему казалось, что отсутствие деталей быта и времени делает «Красное и черное» почти абстрактным. Это было одним из многочисленных его заблуждений, и это было постоянным заблуждением почти всех авторов различных стран и эпох, когда они рассуждают о работе чуждых им авторов. Между тем у Стендаля можно найти объяснение жизненности лучших романов Золя. Стендаль написал на полях рукописи «Люсьена Левена»: «Нужно сделать так, чтобы приверженность к определенной позиции не заслонила в человеке страстности. Через пятьдесят лет человек определенных позиций не сможет больше никого растрогать. Только то пригодно для описания, что останется интересным и после того, как история вынесет свой приговор». Золя умел показать клубок человеческих страстей, и эти страсти живы, они притягивают к «Жерминалю» или к «Чреву Парижа» молодых русских людей.

Золя был новатором, он во многом обозначил роман XX века. Писатели прошлого столетия, его современники не могли различить в нем нового, несхожего с тем, что они любили. Он писал очень много, писал быстро, у него легко найти и бессмыслицу, и банальные сравнения, и неряшливые фразы. Его «Ругон-Маккары», которых не уместить на книжной полке, напоминают большой город, выросший на болотах севера, в Калифорнии или в сибирской тайге. Как ни удачны некоторые детали описаний, не в них дело, в городе, сразу разросшемся, много уродства, его нельзя судить по нелепости того или иного дома, часто лифты или холодильники опережают не только кресла, но даже мостовую. Но эти города живут, в них люди работают, радуются, страдают, любят, ревнуют, идут на различные преступления, и вот все романы Золя, удачные и неудачные, живут, как такие города.

Золя — новатор в архитектуре своих книг. Когда он умер, кинематограф был еще только занятной новинкой. В маленьких залах показывали, как человека со шлангом обливали водой. Золя предугадал то, что принесло нам киноискусство: монтаж, смены массовых сцен и крупных планов, замедления или ускорения. Золя — новатор и потому, что он первым ввел в свои

романы физиологическую сторону героев, которая теперь переполнила литературу Западной Европы и Америки. Золя — новатор и в том, что понял, как роману человека придется потесниться, чтобы дать место социальному роману. И в наши дни, когда мы порой разворачиваем газеты до того, как распечатать письмо от любимого человека, мы понимаем зависимость любой жизни от сухого, нищего языка хроники, нот и телеграмм.

Говоря о влиянии Золя на литературу XX столетия, обычно руководствуются внешними признаками и упоминают Роже Мартен дю Гара, Голсуорси, Генриха Манна. Однако влияние Золя куда шире, его можно найти у писателей, прочитавших в молодости какой-либо роман Золя и забывших о нем, даже отвергающих его. Разве не процветала и у нас, а потом на Западе «литература факта»? Разве не увлекались у нас, а впоследствии во Франции теорией описания деталей, даже деталей житейского реквизита? Разве американская литература между двумя войнами не продолжила социальные темы Золя? Незачем говорить о советской литературе.

Свыше тридцати лет назад я писал книгу об автомобиле и, просматривая старые газеты, натолкнулся на описание поездки Золя из Парижа в Версаль в «фаэтоне без лошадей», я тогда писал: «У Золя седые волосы, но он куда моложе своего века. Астматически задыхаясь, он тщится заглянуть в новое столетие. Его собратья по перу описывают гаремы Константинополя, любовь среди древностей Тосканы, малейшие оттенки своих переживаний. Золя занят другим: жадно слушает он рев биржи, угрюмый скреб рудокопов, лязг машин: Поездка из Парижа в Версаль в фаэтоне без лошадей для него не опасный пикник, а разведка в двадцатый век».

В заключение хочу вернуться к словам Чехова. Я не знаю, можно ли провести черту между человеком и писателем. Литература слишком тесно связана с совестью. Можно без совести да и без сознания быть талантливым чеканщиком или знаменитым ювелиром, но не настоящим писателем. Золя был добрым человеком, и никакие зверства, которые он описывал, не могут этого скрыть. Большому писателю-новатору, хорошему и смелому человеку я хочу поклониться и за себя и за миллионы моих соотечественников.

1966

ПОХВАЛА МАСТЕРУ

Дорогой Константин Георгиевич, я знаю, что Вы не любите круглых дат, юбилеев и дерматиновых папок с похвальными эпитетами. Я их тоже не люблю. Но есть в них и хорошая сторона — они позволяют читателям набраться смелости и сказать писателю доброе слово. Я пишу это письмо не как литератор, а как читатель — хочу Вас поблагодарить за чудесные книги, которые вот уже тридцать пять лет помогают мне жить.

Вы поздно стали профессиональным писателем и в молодости меняли не только профессии, но и города. Вы были рабочим на металлургических заводах в Юзовке, Екатеринославе, Таганроге, кондуктором трамвая в Москве, в годы первой мировой войны — санитаром, матросом и газетным репортером, участвовали на Украине в гражданской войне, словом, литературе Вы учились не в Литературном институте, а в гуще жизни. Это — хорошая школа, она помогает писателю не только стать мастером своей формы, человеком, преодолевающим сопротивление материала, она делает его правдивым, укрепляет честность души, превращает робкую восковую совесть подростка в нечто безусловное и непреклонное.

Помню, как в 1932 году в теплушке где-то возле Кузнецка я читал, не отрываясь, Вашу повесть «Кара-Бугаз». Я не знал тогда Вашего имени, и книга меня потрясла. Вы говорили мне потом, что писали ее для подростков, но мне тогда было сорок лет и мне казалось, что эта книга написана для меня. Ваша книга помогла мне многое понять; все в ней было удивительно — сплав романтики с жесткой правдой, очерка с фантастикой, новеллой, вечных песков с ветром революции.

Потом не раз меня восхищали Ваши книги. Я не люблю поэтической прозы, а Вы вкладывали в прозу поэзию и проза все же оставалась собой — густой, вязкой, земной. После смерти М. М. Пришвина кажется, никто не умеет так почувствовать природу, и Вы хорошо знаете, что у природы, как говорил Тютчев, есть душа, свобода, язык. Природа в Ваших книгах сливается с людьми. Вы писали про север и про цвет южной земли, «ржавой руды, суровой», про море и про сады Украины, но мне кажется, что всего милее Вам

скромная, неприметная красота средней России, может быть, Ока, Таруса...

Последние десять лет я читаю Ваши книги о минувшем, о наших общих друзьях. Я их не называю мемуарами — это слово слишком связано с французским «мемуар» — «память». Может быть, иной читатель удивляется именно Вашей памяти и гадает, как могли Вы запомнить длинные рассуждения Бабеля о стиле, о причастиях и деепричастиях. А дело не в памяти — дело в искусстве: Бабель для Вас один из героев романа, Вы можете точно ответить, что он делал и что сказал в четверг такого-то августа 1921 года. Вы не описываете далекое прошлое, Вы его воссоздаете, и в этом сила Вашего художественного дарования. Разве важно, засунул ли себе в ухо химический карандаш назойливый мальчик Люся или не было ни мальчика, ни карандаша, важно то, что я, хорошо знавший Бабеля, читая Вашу книгу, слышу его голос.

Вы много и хорошо писали про чудо труда — и горняков, и рыболовов, и геологов, и писателей, когда капли пота становятся серебряной росой. Вы не писали о злобе, потому что Вы — добрый человек, читатель это чувствует и ценит. Вы — человек большой душевной скромности, подлинного целомудрия и поэтому вряд ли догадываетесь, как Вас любят советские читатели. Где бы я ни был, меня всегда спрашивают, над чем Вы работаете, и одна читательница, наша с Вами ровесница, недавно мне сказала: «Без книг Паустовского чего-то не хватает. Может быть, есть другие писатели, которые обладают бóльшим талантом, но такого совестливого, как Паустовский, я не знаю...»

Вот где разгадка уважения к Вам: за это мы почитаем наших великих предшественников, писателей прошлого века,— за любовь к людям, стремление помочь им, снисходительность к их ошибкам и взыскательность к себе, за совесть и в книгах, и в писательской среде. За совестливое отношение к людям и к искусству я хочу Вас поблагодарить. В трудные минуты Вы меня приподымали, как приподымали миллионы других Ваших читателей. Спасибо Вам, Константин Георгиевич! Пусть наша общая любовь окажется для Вас чудодейственным лекарством!

1967

Люди, годы, жизнь

Книга I

1

Давно мне хочется написать о некоторых людях, которых я встретил в жизни, о некоторых событиях, участником или свидетелем которых был; но не раз я откладывал работу: то мешали обстоятельства, то брало сомнение — удастся ли мне воссоздать образ человека, картину, с годами потускневшую, стоит ли довериться своей памяти. Теперь я все же сел за эту книгу — откладывать дольше нельзя.

Тридцать пять лет назад в одном из путевых очерков я писал: «Этим летом, в Абрамцеве, я глядел на клены сада и на покойные кресла. Вот у Аксакова было время, чтобы подумать обо всем. Его переписка с Гоголем — это неторопливая опись души и эпохи. Что оставим мы после себя? Расписки: «Получил сто рублей» (прописью). Нет у нас ни кленов, ни кресел, а отдыхаем мы от опустошающей суеты редакций и передних в купе вагона или на палубе. В этом, вероятно, своя правда. Время обзавелось теперь быстроходной машиной. А автомобилю нельзя крикнуть «остановись, я хочу разглядеть тебя поподробнее!». Можно только сказать про беглый свет его огней. Можно,— и это тоже исход,— очутиться под его колесами».

Многие из моих сверстников оказались под колесами времени. Я выжил — не потому, что был сильнее или прозорливее, а потому, что бывают времена, когда судьба человека напоминает не разыгранную по всем правилам шахматную партию, но лотерею.

Я был прав, сказав очень давно, что наша эпоха оставит мало живых показаний: редко кто вел дневник, письма были короткими, деловыми — «жив, здоров»;

мало и мемуарной литературы. Есть на то много причин. Остановлюсь на одной, которая, может быть, не всеми осознана: мы слишком часто бывали в размолвке с нашим прошлым, чтобы о нем хорошенько подумать. За полвека множество раз менялись оценки и людей и событий; фразы обрывались на полуслове; мысли и чувства невольно поддавались влиянию обстоятельств. Путь шел по целине; люди падали с обрывов, скользили, цеплялись за колючие сучья мертвого леса. Забывчивость порой диктовалась инстинктом самосохранения: нельзя было идти дальше с памятью о прошлом, она вязала ноги. Ребенком я слышал поговорку: «Тому тяжело, кто помнит все»—и потом убедился, что век был слишком трудным для того, чтобы волочить груз воспоминаний. Даже такие потрясшие народы события, как две мировых войны, быстро становились историей. Издатели во всех странах теперь говорят: «Книги о войне не идут...» Одни уже не помнят, другие не хотят узнать о минувшем. Все смотрят вперед; это, конечно, хорошо; но древние римляне не зря обожествляли Януса. У Януса было два лица, не потому, что он был двуличным, как часто говорят, нет, он был мудрым: одно его лицо было обращено к прошлому, другое—к будущему. Храм Януса закрывали только в годы мира, а за тысячу лет это случалось всего девять раз—мир в Риме был редчайшим событием. Мое поколение не походило на римлян, но мы тоже можем пересчитать на пальцах более или менее спокойные годы. Однако, в отличие от римлян, мы, кажется, считаем, что о прошлом следует думать только в эпоху глубокого мира...

Когда очевидцы молчат, рождаются легенды. Мы иногда говорим «штурмовать бастилии», хотя Бастилию никто не штурмовал—14 июля 1789 года было одним из эпизодов Французской революции; парижане легко проникли в тюрьму, где оказалось очень мало заключенных. Однако именно взятие Бастилии стало национальным праздником Республики.

Образы писателей, дошедшие до последующих поколений, условны, а порой находятся в прямом противоречии с действительностью. До недавнего времени Стендаль казался читателям эгоистом, то есть человеком, поглощенным своими собственными переживаниями, хотя он был общительным и эгоизм ненавидел. Принято считать, что Тургенев любил Францию, ведь

он там провел много времени, дружил с Флобером; на самом деле он не понимал и недолюбливал французов. Одни считают Золя человеком, познавшим различные соблазны,— автором «Нана»; другие, вспоминая его роль в защите Дрейфуса, видят в нем общественного деятеля, страстного трибуна; а тучный семьянин был на редкость целомудренным и, за исключением последних лет своей жизни, далеким от гражданских бурь, потрясавших Францию.

Проезжая по улице Горького, я вижу бронзового человека, очень заносчивого, и всякий раз искренне удивляюсь, что это памятник Маяковскому, настолько статуя не похожа на человека, которого я знал.

Прежде легендарные образы складывались десятилетиями, порой веками; теперь не только самолеты быстро пересекают океаны, люди мгновенно отрываются от земли и забывают о пестроте, о сложности ее рельефа. Иногда мне кажется, что некоторое потускнение литературы, которое во второй половине нашего века замечается почти повсеместно, связано с быстротой превращения вчерашнего дня в условность. Писатель очень редко изображает действительно существующих людей — такого-то Иванова, Дюрана или Смитса; герои романа — сплав, в который входят и множество встреченных писателем людей, и его собственный душевный опыт, и его понимание мира. Может быть, история — романист? Может быть, живые люди для нее прототипы, и она, переплавляя их, пишет романы — хорошие или плохие?..

Все знают, насколько разноречивы рассказы очевидцев о том или ином событии. В конечном счете, как бы ни были добросовестны свидетели, в большинстве случаев судьи должны положиться на свою собственную прозорливость. Мемуаристы, утверждая, что они беспристрастно описывают эпоху, почти всегда описывают самих себя. Если бы мы поверили в образ Стендаля, созданный его ближайшим другом Мериме, мы никогда бы не поняли, как мог светский человек, остроумный и эгоцентричный, описать большие человеческие страсти,— к счастью, Стендаль оставил дневники. Политическая буря, разразившаяся в Париже 15 мая 1848 года, описана Гюго, Герценом и Тургеневым; когда я читаю их записи, мне кажется, что речь идет о различных событиях.

Иногда разноречивость показаний диктуется несходством мыслей, чувствований, иногда она связана

с самой обычной забывчивостью. Десять лет спустя после смерти Чехова люди, хорошо знавшие Антона Павловича, спорили, какие у него были глаза — карие, серые или голубые.

Память сохраняет одно, опускает другое. Я помню в деталях некоторые картины моего детства, отрочества, отнюдь не самые существенные; помню одних людей и начисто забыл других. Память похожа на фары машины, которые освещают ночью то дерево, то сторожку, то человека. Люди (особенно писатели), рассказывающие стройно и подробно свою жизнь, обычно заполняют пробелы догадками; трудно отличить, где кончаются подлинные воспоминания, где начинается роман.

Я не собираюсь связно рассказать о прошлом — мне претит мешать бывшее в действительности с вымыслом; притом я написал много романов, в которых личные воспоминания были материалом для различных домыслов. Я буду рассказывать об отдельных людях, о различных годах, перемежая запомнившееся моими мыслями о прошлом. Видимо, это будет скорее книга о себе, чем об эпохе. Конечно, я расскажу о многих людях, которых знал,— о политических деятелях, о писателях, о художниках, о мечтателях, об авантюристах; имена некоторых из них известны всем; но я не беспристрастный летописец, и это будут только попытки портретов. Да и события, большие или незначительные, я попытаюсь описать не в их исторической последовательности, а в их связи с моей маленькой судьбой, с моими сегодняшними мыслями.

Я никогда не вел дневников. Жизнь была, скорее, беспокойной, и мне не удалось сохранить письма друзей — сотни писем пришлось сжечь, когда фашисты оккупировали Париж; да и потом письма скорее уничтожались, чем хранились. В 1936 году я написал роман «Книга для взрослых»; он отличается от других моих романов тем, что в него вставлены главы мемуарного характера. Кое-что я возьму из этой давней книги.

Некоторые главы я считаю преждевременным печатать, поскольку в них речь идет о живых людях или о событиях, которые еще не стали достоянием истории; постараюсь ничего сознательно не искажать — забыть про ремесло романиста.

Камень всегда холоден, по своей природе он отличен от человеческого тела, но с древнейших времен

скульпторы брали мрамор, гранит или же металл — бронзу — для изображения человека. Только когда перед ними вставали декоративные замыслы, они прибегали к дереву, хотя, конечно, дерево куда ближе к плоти. Камень прельщал потому, что он труден для работы, притом он долговечен. В различных музеях стоят вереницы каменных статуй; многие из них прекрасны, все они холодны. Но порой статуя теплеет, оживает от глаз посетителя музея. Мне хотелось бы любящими глазами оживить несколько окаменелостей былого; да и приблизить себя к читателю: любая книга — исповедь, а книга воспоминаний — это исповедь без попыток прикрыть себя тенями вымышленных героев.

2

Я родился в Киеве 14 января 1891 года. 1891-й — эта цифра хорошо памятна русским людям да еще французским виноделам. В России был голод; двадцать девять губерний поразил недород. Лев Толстой, Чехов, Короленко пытались помочь голодающим, собирали деньги, устраивали столовые; все это было каплей в море, и много спустя девяносто первый называли «голодным годом». Французские виноделы разбогатели на вине того года: засуха сжигает хлеба и повышает качество винограда; черные даты для крестьян Поволжья неизменно совпадают с радостными датами для бургундских и гасконских виноделов; еще в двадцатых годах нашего века знатоки разыскивали вина, помеченные цифрой «1891». В 1943 году из Ленинграда вывезли в Москву по «ледяной дороге» вагон со старым «Сент-Эмилион» 1891 года. Самтрест попросил А. Н. Толстого и меня проверить качество спасенного вина. В бутылках оказалась кисловатая водица — вино умерло (вопреки распространенной легенде, вино, даже самое лучшее, умирает в возрасте сорока — пятидесяти лет).

1891 год... Какой далекой кажется теперь эта дата! Россией правил Александр III. На троне Великобритании сидела императрица Виктория, хорошо помнившая осаду Севастополя, речи Гладстона, усмирение Индии. В Вене благополучно царствовал Франц-Иосиф, взошедший на престол в памятном 1848 году. Еще жили герои драм и фарсов прошлого столетия —

Бисмарк, генерал Галифе, известный дипломат царской России Игнатьев, маршал Мак-Магон, Фогт, известный нашим студентам благодаря памфлету Карла Маркса. Еще жил Энгельс. Еще работали Пастер и Сеченов, Мопассан и Верлен, Чайковский и Верди, Ибсен и Уитмен, Нобель и Луиза Мишель. В 1891 году умерли Рембо и Гончаров.

Если представить себе сейчас 1891 год, мир внешне настолько изменился, что кажется, прошла не одна человеческая жизнь, а несколько столетий. Париж обходился без световых реклам и без автомобилей. О Москве говорили «большая деревня». В Германии доживали свой век романтики, влюбленные в липы и в Шуберта. Америка была далеко, за тридевять земель.

Не было еще на свете ни Жолио-Кюри, ни Ферми, ни Маяковского, ни Брехта, ни Элюара. Гитлеру было два года. Мир казался успокоившимся: никто не воевал; Италия только присматривалась к Эфиопии, Франция готовилась захватить Мадагаскар. Газеты рассуждали о визите французского флота в Кронштадт: очевидно, Тройственному союзу будет противопоставлен франко-русский союз; любители потолковать о высокой политике говорили, что «мир спасет европейское равновесие».

Россия была еще неподвижной. Александр III, разгромив «Народную волю», несколько успокоился. Правда, первого мая в Петербурге была маленькая маевка. Правда, в Самаре Ленин читал Маркса. Но могло ли это смутить всемогущего царя? Он преспокойно приложил руку к козырьку, когда во время визита французских кораблей оркестр исполнил «Марсельезу». Он удовлетворенно говорил: вот уже заложена Великая сибирская магистраль, скоро можно будет в поезде доехать из Иркутска до Москвы...

Первое мая было внове. В рабочем поселке Фурми на севере Франции в 1891 году полиция расстреляла первомайскую демонстрацию. Газеты писали: «Зловещие тени коммунаров оживают».

В Германии был торжественно учрежден «Пангерманский союз». Там много говорили о жизненном пространстве, о миссии Германии, о грядущих походах, и отцы будущих эсэсовцев кричали «хох».

Жорес писал, что победят не палачи Фурми, а рабочие, интернационалисты, защитники прав человека.

Нет, уж не так далек 1891 год: заваривалась та каша, которую наше поколение долго, старательно расхлебывало. Жизнь каждого человека извилиста и сложна, но, когда глядишь на нее с высоты, видишь, что есть в ней своя скрытая прямая линия. Люди, которые родились в тишайшем 1891 году, когда был голод в России и замечательное вино во Франции, должны были увидеть много революций, много войн, Октябрь, спутники Земли, Верден, Сталинград, Освенцим, Хиросиму, Эйнштейна, Пикассо, Чаплина.

Четырнадцатого января 1891 года, в тот самый день, когда в Киеве на крутой Институтской улице, идущей от Крещатика вверх к Липкам, мне суждено было увидеть свет, Антон Павлович писал своей сестре из Петербурга: «Меня окружает густая атмосфера злого чувства, крайне неопределенного и для меня непонятного. Меня кормят обедами и поют мне пошлые дифирамбы и в то же время готовы меня съесть. За что? Черт их знает. Если бы я застрелился, то доставил бы этим большое удовольствие девяти десятым своих друзей и почитателей. И как мелко выражают свое мелкое чувство! Буренин ругает меня в фельетоне, хотя нигде не принято ругать в газетах своих же сотрудников...» Вот что говорил Буренин о Чехове: «Подобные средние таланты разучаются прямо смотреть на окружающую их жизнь и бегут куда глаза глядят...» Антон Павлович в январе 1891 года начал писать повесть «Дуэль». Я часто перечитываю Чехова и вот недавно снова перечитал «Дуэль». Конечно, на ней есть печать времени. Герой Лаевский, томясь в захолустье, мечтает, как он вернется в Петербург: «Пассажиры в поезде говорят о торговле, новых певцах, о франко-русских симпатиях; всюду чувствуется живая, культурная, интеллигентная, бодрая жизнь...» Но о франко-русском сближении или о развитии торговли я знаю и без «Дуэли». Перечитывая повесть, я задумался о другом — о своей жизни.

Лаевский — слабый человек, запутавшийся и доведенный до отчаяния: «Он столкнул с неба свою тусклую звезду, она закатилась, и след ее смешался с ночною тьмой; она уже не вернется на небо, потому что жизнь дается только один раз и не повторяется. Если бы можно было вернуть прошлые дни и годы, он ложь в них заменил бы правдой, праздность — трудом, скуку — радостью...» Свихнувшегося Лаевского обличает

фон Корен, человек точных знаний и очень неточной совести. «Так как он неисправим, то обезвредить его можно только одним способом... В интересах человечества и в своих собственных интересах такие люди должны быть уничтожаемы. Непременно... Я не настаиваю на смертной казни. Если доказано, что она вредна, то придумайте что-нибудь другое. Уничтожить Лаевского нельзя, ну так изолируйте его, обезличьте, отдайте в общественные работы... А если горд, станет противиться — в кандалы!.. Мы должны сами позаботиться об уничтожении хилых и негодных, иначе, когда Лаевские размножатся, цивилизация погибнет». А вот что думает о беспощадном стороннике прогресса и естественного отбора бедняга Лаевский: «И идеалы у него деспотические. Обыкновенные смертные, если работают на общую пользу, то имеют в виду своего ближнего: меня, тебя, одним словом, человека. Для фон Корена же люди — щенки и ничтожества, слишком мелкие для того, чтобы быть целью его жизни. Он работает, пойдет в экспедицию и свернет себе там шею не во имя любви к ближнему, а во имя таких абстрактов, как человечество, будущие поколения, идеальная порода людей... А что такое человеческая порода? Иллюзия, мираж... Деспоты всегда были иллюзионистами».

В конце повести Лаевский, а с ним вместе Чехов думают, глядя на разбушевавшееся море: «Лодку бросает назад, делает она два шага вперед и шаг назад, но гребцы упрямы, машут неутомимо веслами и не боятся высоких волн. Лодка идет все вперед и вперед, вот уже ее и не видно, а пройдет с полчаса, и гребцы уже увидят пароходные огни, а через час будут уже у пароходного трапа. Так и в жизни... В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед. И кто знает? Может быть, доплывут до настоящей правды».

«Дуэль» Чехов, как я уже говорил, начал писать в январе 1891 года. Оглядываясь на свою жизнь, я вижу, что есть связь между моими мыслями, надеждами, сомнениями и тем, что волновало Антона Павловича, когда меня еще не было на свете. Я в жизни встречал много фон Коренов, я часто блуждал, ошибался и, как Лаевский, горевал о тусклой звезде, которую столкнул с неба, и, как тот же Лаевский, восхищался гребцами, борющимися с высокими волнами. Теперь далекие кон-

тиненты сделались пригородом. Луна и та стала как-то ближе. Но прошлое от этого не потеряло своей силы, и если человек за одну жизнь много раз меняет свою кожу, почти как костюмы, то сердца он все же не меняет — сердце одно.

3

Говорят, что яблоко падает неподалеку от яблони. Бывает так, бывает и наоборот. Я жил в эпоху, когда о человеке часто судили по анкете; в газетах писали, что «сын не отвечает за отца», но порой приходилось отвечать и за дедушку.

Вряд ли и о деде можно судить по внукам. Несколько лет назад я прочитал в газете «Монд» статью о внуках и правнуках Л. Н. Толстого; их около восьмидесяти, и разбрелись они по всему свету: один — офицер американской армии, другой — итальянский тенор, третий — агент французской авиационной компании.

Поэт Фет, Афанасий Афанасьевич Шеншин, кроме хороших стихов, писал нехорошие статьи в журнале Каткова. Он обличал нигилистов и евреев, в которых видел первопричину зла. Племянник Фета, Н. П. Пузин, рассказывал мне, что поэт узнал из письма — завещания своей покойной матери,— что его отцом был гамбургский еврей. Мне рассказывали, будто Фет завещал похоронить письмо вместе с ним,— видимо, хотел скрыть от потомства правду о своей яблоне. После революции кто-то вскрыл гроб и нашел письмо.

Иван Сергеевич Тургенев вспоминал: «Я родился и вырос в атмосфере, где царили подзатыльники, пинки, колотушки, пощечины и пр., но, по правде сказать, окружающая меня обстановка не привила мне вкуса к кулачной расправе. Я никогда никого не бил». Тургенев сделал из своей дочки Пелагеи Полину, выдал ее замуж за владельца стеклянной фабрики г-на Гастона Брюэра и написал Анненкову: «Хлопот было пропасть, но я вознагражден, вполне убежден тем, что дочь моя будет счастлива». (Вслед за этим Иван Сергеевич начал писать «Дым», в котором показывал страдания замужней женщины.)

О моих родителях я вспоминаю с любовью; но, оглядываясь назад, я вижу, как далеко откатилось яблоко от яблони.

Я родился в буржуазной еврейской семье. Мать моя дорожила многими традициями: она выросла в религиозной семье, где боялись и бога, которого нельзя было называть по имени, и тех «богов», которым следовало приносить обильные жертвоприношения, чтобы они не потребовали кровавых жертв. Она никогда не забывала ни о Судном дне на небе, ни о погромах на земле. Отец мой принадлежал к первому поколению русских евреев, попытавшихся вырваться из гетто. Дед его проклял за то, что он пошел учиться в русскую школу. Впрочем, у деда был вообще крутой нрав, и он проклинал по очереди всех детей; к старости, однако, понял, что время против него, и с про́клятыми помирился.

Если предположить, что яблоней был дед, то и от этой яблони яблоки разлетелись в самые разные стороны. Один из моих дядюшек разбогател; звали его Лазарем Григорьевичем, и жил он в Харькове. Его сын, мой двоюродный брат, Илья, стал социал-демократом, долго просидел в Лукьяновской тюрьме, эмигрировал в Париж, там занялся живописью, а во время гражданской войны пошел в Красную Армию и был убит белыми. Брат Лазаря, Борис Григорьевич, жил в Иркутске, служил на каком-то предприятии, принадлежавшем киевскому богачу Бродскому. Борис Григорьевич был человеком легкомысленным, он растратил деньги Бродского и удрал в Америку, написав хозяину письмо скорее вызывающее, нежели виноватое. Бродский рассердился и напечатал в газетах объявление, что уплатит вознаграждение тому, кто поможет разыскать растратчика. Я тогда жил в Париже, и ко мне несколько раз обращались люди, мечтавшие разбогатеть на следе беглого Эренбурга. Как-то Лазарь Григорьевич играл с Бродским в карты, выиграл крупную сумму и вместо денег потребовал, чтобы Бродский отказался от претензий к своему иркутскому служащему. Младший из дядюшек, Лев, писал стихи и содержал бродячий цирк. Если отнести теорию В. Шкловского о том, что наследниками являются не сыновья, а племянники, не к литературным жанрам, а к людям, то я могу сказать, что пошел по пути моего дядюшки Льва. Помню книгу, которую он сам издал, называлась она неоригинально — «Мечты и звуки»; в ней были и собственные стихи, и переводы Гейне. Я в ту пору не чувствовал никакого влечения к поэзии,

но дядя Лева мне нравился тем, что не походил на приличного родственника. Раз он стал показывать мне фотографии полуголых девушек — набирал актеров для цирка; моя мать возмутилась: как можно развращать ребенка?.. Однажды в Харькове появились плакаты «Цирк Эренбурга», и Лазарю Григорьевичу пришлось дать своему брату отступные, чтобы цирк тотчас покинул город.

Когда мне было пять лет, мои родители переехали из Киева в Москву. Хамовнический пивоваренный завод номинально принадлежал акционерному обществу, а фактически тому же киевскому Бродскому, и мой отец получил место директора завода.

Это было в 1896 году, а в 1903 году Бродский решил прогнать отца. Мать, сглатывая слезы, слушала у закрытой двери кабинета, где происходило годичное собрание правления, как отец настойчиво просил освободить его от должности. Я тоже слушал и ничего не понимал — знал, что отца прогоняют, что дела теперь плохи, что Бродский упрям, и вдруг услышал, как отец уверял, что он больше не может работать на заводе. Это был первый урок дипломатии...

Днем отец работал, вечером редко бывал дома. Иногда к нему приходили приятели, помню одного — веселого инженера Лихачева. Как-то в кабинете отца я увидел книжку Гиляровского с надписью «Дорогому Гри Гри на память о многом». Мне показалось, что у отца интересная жизнь, в которую он меня не посвящает. Он уезжал в «Охотничий клуб», и это название мне представлялось таинственным: егеря, олени, борзые. Потом я понял, что в клубе играют в винт, и усомнился в том, что жизнь отца интересна. Мне было лет десять, когда он повел меня в ресторан на Неглинной; мы сидели в отдельном кабинете, но я то и дело убегал — смотрел, что происходит в зале; там сидели обыкновенные люди и жевали котлеты. Жизнь отца перестала меня интриговать.

Мать была доброй, болезненной, суеверной; она страдала легкими, куталась, редко выезжала из дому, возилась с сестрами, со мной, писала по-еврейски длинные письма многочисленной родне. В Судный день она постилась. Меня пугала большая свеча, которую мать зажигала с утра в годовщину смерти своей свекрови. В спальной всегда пахло лекарствами; часто приходили врачи. Мать хотела, чтобы они выслушали

и меня — у меня были слабые легкие, но я прятался, убегал. Иногда к матери приезжала пышная дама Фамилиант со своими сыновьями Петей и Мишей; они чинно ели пирожные и по просьбе взрослых декламировали стихи Пушкина. Я их считал дураками, а мать говорила: «Вот погляди, Петя и Миша — хорошие дети. А ты?..»

Меня избаловали, и, кажется, только случайно я не стал малолетним преступником. Мне было девять лет, когда мать уехала лечиться в Эмс, а меня и сестер отправила в Киев к своему отцу.

Дед по матери был благочестивым стариком с окладистой серебряной бородой. В его доме строго соблюдались все религиозные правила. В субботу нужно было отдыхать, и этот отдых не позволял взрослым курить, а детям проказничать. (Еврейская суббота столь же уныла, как английское пуританское воскресенье.) В доме деда мне было всегда скучно, и я пакостил, как мог. В то лето мы жили на даче в Боярке. Я изводил всех; как-то меня решили наказать — заперли в чулан, где держали уголь. Я разделся догола и начал кататься по полу. Когда дверь открыли, кухарка в ужасе крикнула: «Ой же черт!..» Я решил отомстить, ночью принес бутыль с керосином и попробовал поджечь дачу.

На следующее лето мать взяла меня в собой в Эмс. Я изводил курортников: передразнивал дряхлого графа Орлова-Давыдова, звал его «Шамом», потому что он все время шамкал; мешал англичанке заниматься рыбной ловлей — камешками отгонял рыбу; уносил букеты незабудок, которые немцы клали у памятника «старому кайзеру». Курортные власти попросили мать уехать, если она не в силах меня угомонить.

Я блестяще выдержал экзамены в приготовительный класс, потом в первый: знал, что существует «процентная норма» и что меня примут только в том случае, если у меня будут одни пятерки. Я решил задачу, не сделал ни одной ошибки в диктанте и с чувством продекламировал «Поздняя осень. Грачи улетели...».

В. А. Каверин рассказывал, как его маленький сын, вернувшись из школы, куда только поступил, спросил отца: «Что такое евреи?» — «Я еврей,— ответил Вениамин Александрович,— мама еврейка». Это было настолько неожиданно, что малыш не поверил: «Вы

я-вреи?» Мы были лучше подготовлены; в восемь лет я хорошо знал, что есть черта оседлости, право жительства, процентная норма и погромы.

Рос я в Москве, играл с русскими детьми. Когда родители хотели что-либо скрыть от меня, они говорили друг с другом по-еврейски. Никакому богу — ни еврейскому, ни русскому — я не молился. Слово «еврей» я воспринимал по-особому: я принадлежу к тем, кого положено обижать; это казалось мне несправедливым и в то же время естественным. Отец мой, будучи неверующим, порицал евреев, которые для облегчения своей участи принимали православие, и я с малых лет понял, что нельзя стыдиться своего происхождения. Я где-то прочитал, что евреи распяли Христа; дядя Лева говорил, что Христос был евреем; няня Вера Платоновна мне рассказывала, что Христос поучал: когда тебя бьют по одной щеке, подставляй другую. Мне это было не по душе. Когда я пришел впервые в гимназию, какой-то приготовишка начал петь: «Сидит жидок на лавочке, посадим жида на булавочку». Не задумываясь, я ударил его по лицу. Вскоре мы с ним подружились. Никто больше меня не обижал.

В классе нас было три еврея — Зельдович, Цукерман и я; никогда мы не чувствовали себя чужаками. Вот только товарищи нам завидовали, когда во время уроков закона божьего мы шлялись по двору...

Мне не привелось в Москве моего детства и отрочества столкнуться с юдофобством. Наверное, среди преподавателей или родителей моих товарищей были люди, зараженные расовыми предрассудками, но они не выдавали себя: антисемитизма в те времена интеллигенты стыдились, как дурной болезни. Помню рассказы о кишиневском погроме — мне было двенадцать лет; я понимал, что произошло нечто ужасное, но я знал, что повинны в этом царь, губернатор, городовые, знал, что все порядочные люди против самодержавия, что Толстой, Чехов, Короленко возмущены погромом. Когда я приезжал в Киев, я слышал, что «Киевлянин» призывает к расправам, что на Подоле неспокойно, что существует «проклятый еврейский вопрос».

Странное было время: множество мерзости и множество иллюзий! Судьба одного невинно осужденного французского офицера, Дрейфуса, взволновала лучших людей Европы... «Если у тебя не будет высшего

образования, ты не сможешь жить в Москве»,— говорил мне отец, глядя на двойки в балльнике. Я усмехался: до того, как я кончу гимназию, все на свете переменится! Мне казалось, что антисемитские статьи в «Киевлянине» или в «Московских ведомостях» — последние отголоски средневекового изуверства; менее всего я мог себе представить, что в книге о прожитой жизни мне придется посвятить столько горьких страниц тому вопросу, который в начале века мне казался пережитком, обреченным на смерть.

А отец возмущался двойками. Первые два года я учился хорошо, потом мне надоело решать задачи с бассейнами. Я тихонько выносил из дома сочинения классиков в роскошных переплетах, сбывал их букинистам на Волхонке, а на вырученные деньги в магазине «Новые изобретения», помещавшемся в Столешниковом переулке, покупал чихательный порошок, чесательную пудру, коробочки, из которых выскакивали резиновые мыши или змеи, шутихи,— изводил ими в гимназии учителей.

Еще до поступления в приготовительный класс я декламировал «Демона». Слава поэта меня не соблазняла, я хотел стать не Лермонтовым, а Демоном и кружить над Хамовниками; называл себя «духом изгнания», разумеется не понимая, что это значит. Вскоре стихи мне надоели, я увлекся химией, ботаникой, зоологией, сидел над микроскопом, производил опыты с вонючими порошками, завел лягушек, ящериц, тритонов. Как-то гады разбежались по всей квартире; неизвестно откуда шло зловоние — это главный тритон сдох под шкафом матери.

Наслушавшись разговоров о героизме буров, я сначала написал письмо бородатому президенту Крюгеру, а потом, стащив у матери десять рублей, отправился на театр военных действий. Ночью меня поймали, и я не любил вспоминать о злополучном начинании.

Смена календарных дат всегда волнует, и вот менялась цифра не года, а столетия. (В действительности девятнадцатый век прожил больше положенного — он начался в 1789 году и кончился в 1914-м.) Все говорили о «конце века», загадывали, каким будет новый. Помню встречу 1901 года. К нам приехали ряженые в масках. Один был в костюме китайца, я узнал в нем весельчака инженера Гиля; я его схватил за косу. Ряженые изображали страны Европы, венгерец танцевал

чардаш, испанка щелкала кастаньетами, и все кружились вокруг китайца — в Пекине в ту зиму шли бои. Все также пили «за новый век»; не думаю, чтобы кто-нибудь из них догадывался, каким будет этот век и за что именно они пьют среди сугробов Москвы.

Я был тогда учеником второго параллельного класса Первой гимназии. Помню, что я организовал небольшую группу «боксеров» — так называли восставших китайцев. Мы дрались ремнями и пускали в ход медные пряжки, хотя джентльменское соглашение этого не допускало: начинался двадцатый век.

Я совсем отбился от рук: мои проделки становились несносными. Отца дома не бывало, а мать и сестры не могли со мной справиться; на подмогу они звали дворника, моего тезку Илью, который топил у нас печи. Раз я бросился на Илью с ножиком, он меня побаивался.

Но вот нашлась и на меня управа в лице студента-юриста Михаила Яковлевича Имханицкого. Все удивлялись, почему я его слушаюсь, ведь он меня никогда не наказывал. Михаила Яковлевича поселили у нас в доме. Я при нем готовил уроки, и, когда я правильно решал задачу на проценты, он мне давал тянучки — я был сластеной. Бумажки я кидал на пол; он иногда спрашивал: «А где бумажки?» Я глядел на пол, бумажек не было. Михаил Яковлевич посмеивался. Никому я не рассказывал о таинственных тянучках. Я боялся глаз Михаила Яковлевича; когда он глядел на меня, я быстро отворачивался. Родители считали, что он превосходный педагог.

Летом на даче в Сокольниках у нас гостила подруга одной из моих сестер — Леля Головинская. Она приглянулась Михаилу Яковлевичу. Тогда в моде были разговоры о гипнотизме. Студент объявил, что умеет гипнотизировать; он усыпил Лелю и сказал ей, что она должна через три дня поздно вечером приехать к нему на дачу. Домашние негодовали. Михаил Яковлевич спокойно уложил свои вещи в чемодан и рассказал, что он меня гипнотизировал, обеспечив этим общее спокойствие в течение полутора лет.

Меня повезли к профессору Рыбакову — кто-то сказал матери, что я могу навсегда лишиться воли. Несколько лет спустя, увидав на Пречистенском бульваре Михаила Яковлевича, я бросился от него бегом. Прошли годы. В 1917 году, возвращаясь из Парижа на

родину, в Стокгольме, в русском консульстве, я увидел толстого, низкорослого человека, который сказал мне: «Не узнаете? Имханицкий». Я удивился: у него были самые обыкновенные, даже маловыразительные глаза.

Но о вымышленных тянучках я часто вспоминал. Думаю, что потом не раз меня заставляли решать трудные задачи и платили мне за это тянучками, которых в действительности не было. Только потом никто не поил меня соленым бромом и никто не боялся, что я потеряю волю. Воля, пожалуй, стала обременительным свойством.

Дома мне было скучно. Приходили гости, говорили, что у сестер Кристман удивительная колоратура, что адвокат Лабори произнес потрясающую речь в защиту невинного Дрейфуса, что в Москве открылся ресторан с отдельными кабинетами в мавританском стиле, что некая мадам Мальбранш привезла из Парижа новые модели шляп. Говорили также о премьере комедии Зудермана, об открытии Художественного общедоступного театра, о погромах, о письме Толстого, о красноречии адвоката Плевако, который может добиться оправдания самого жестокого убийцы, о фельетонах Дорошевича, высмеивающего «отцов города», о каких-то сумасшедших декадентах, уверяющих, будто существуют «бледные ноги».

Заводской двор мне казался куда интереснее гостиной, где стояли пыльные пальмы в кадках, а на стене висела копия картины, изображавшая Ломоносова, который едет в Москву учиться. Можно было пойти в конюшню, там чудесно пахло, и я знал характер каждой лошади. Можно было прятаться в сорокаведерных бочках. В одном из цехов проверяли бутылки, ударяя по каждой металлической палочкой, и я считал, что эта музыка куда лучше той, которой порой нас потчевали гости — известные пианисты.

Рабочие спали в душных полутемных казармах на нарах, покрытые тулупами; они пили кислое, испорченное пиво, иногда играли в карты, пели, сквернословили. Среди них было мало грамотных, а грамотеи читали по складам хронику происшествий в «Московском листке». Помню еще забаву: рабочие облили керосином крысу, и огненная крыса металась в кругу. Я видел жизнь нищую, темную, страшную, и меня потрясала несовместимость двух миров: вонючих казарм и гостиной, где умные люди говорили о колоратуре.

Неподалеку от завода, на Девичьем поле, на масленой устраивали гулянья с балаганами. Помню пожилого человека с лицом, обсыпанным мукой, который, кривляясь, кричал: «Уж я американец, станцую всякий танец!..»

Я писал под диктовку рабочих письма в деревню, писал про харчи, про болезни, про свадьбы и похороны.

Одна стена завода граничила с сумасшедшим домом. Я взбирался на стену и глядел: истощенные люди в халатах шагали по дворику, где валялась всяческая рухлядь; иногда служитель кидался на больного, и тот истошно кричал.

На заводе работали специалисты — чешские пивовары. Рабочие их называли «немцами» — они, например, ели голубей, а это всеми порицалось. Сын пивовара Кары убил колуном мать и двух сестер — он решил поднести дорогое колье московской львице, а родители не давали ему денег. Помню обрывки фраз: «плавают в крови... хотел взять пятьсот рублей... влюбился по уши...» Конечно, все поносили убийцу, а я вспоминал молодого тщедушного сына пивовара и про себя думал, что взрослые тоже ничего не понимают в жизни.

Рядом с заводом был дом Л. Н. Толстого. Часто я видел, как Лев Николаевич гулял по Хамовническому переулку, по Божениновскому. Мне подарили «Детство и отрочество»; книга показалась мне скучной. Я вытащил из кладовки комплект «Нивы» с «Воскресением»; мать сказала: «Это тебе еще рано читать». Я прочел роман залпом и подумал, что Толстой знает всю правду. Отец мне дал переписать запрещенное цензурой обращение Толстого; я был горд, переписал аккуратно — печатными буквами.

Как-то Лев Николаевич пришел на завод и попросил отца показать ему, как варят пиво. Они обходили цехи, я не отставал ни на шаг. Мне казалось почему-то обидным, что великий писатель ростом ниже моего отца. Толстому подали горячее пиво в кружке, он, к моему изумлению, сказал: «Вкусно» — и вытер рукой бороду. Он объяснял отцу, что пиво может помочь в борьбе с водкой. Я долго потом думал о словах Толстого и начал сомневаться: может быть, и Толстой не все понимает? Я ведь был убежден, что он хочет заменить ложь правдой, а он говорил о том, как

заменить водку пивом. (О водке я знал только со слов рабочих, они говорили о ней любовно, а пиво мне давали, и оно мне не нравилось.)

Иногда на заводе начиналась тревога: говорили, будто студенты идут к Толстому. Запирали наглухо ворота, ставили охрану. Я тихонько выбегал на улицу — поджидал таинственных студентов, но никого не было. К сестрам приходили в гости студенты, но, на мой взгляд, это были лжестуденты — они мирно пили чай, говорили о пьесах Ибсена, танцевали; настоящие студенты должны были сбрасывать казаков с лошадей, а потом сбросить царя с трона.

Настоящие студенты не приходили. Я страдал в детские годы бессонницей; однажды сорвал часы со стены: меня доконало их громкое тиканье. В памяти остались образы бессонных ночей: Толстой вытирает рукой бороду, молодой Кара с колуном в руке и его возлюбленная, «Лакме», сумасшедшие, балаганы, и огромная огненная крыса мечется вокруг меня.

4

Все изменилось, но больше всего изменилась Москва. Когда я вспоминаю улицы моего детства, мне кажется, что я это видел в кино.

Может быть, самой загадочной картиной встает передо мной конка. (Я помню, как пустили первый трамвай — от Савеловского вокзала до Страстной площади; мы стояли ошеломленные перед чудом техники, искры на дуге нас потрясали не менее, чем потрясают теперь людей спутники Земли.)

Гимназия, где я учился, помещалась на Волхонке, напротив храма Христа Спасителя. Из гимназии в Хамовники я ездил иногда на конке. Ее тащила кляча; на Пречистенке перед подъемом в конку впрыгивал мальчонка; он держал вожжи второй, добавочной клячи и отчаянно гикал. На конке можно было проехать по всем Садовым, это был очень долгий путь. На разъездах конка останавливалась; пассажиры выходили и покорно смотрели вдаль — не покажется ли встречный вагончик.

Чаще я шел пешком по Пречистенке. На углу одного из переулков, кажется Штатного, была церквушка. На паперти богомаз изобразил Страшный суд: черти

жарили грешников. Старушки испуганно крестились, а мне хотелось быть чертом.

Когда теперь на Кропоткинской я вижу глубокую старуху с мутными растерянными глазами, которая ковыляет с авоськой, я думаю: может быть, это одна из тех гимназисток, которые весело щебетали на Пречистенке и которые казались мне не просто хорошенькими девчонками, а воплощением Женщины, как Венера Милосская, как актрисы Лина Кавальери или Отеро, знаменитые в начале века своей красотой.

Летом Москва была очень зеленой, зимой очень белой. Снег не убирали, и к масленой нарастали огромные сугробы. Бесшумно скользили сани. В мае узкие щербатые тротуары засыпал сиреневый снег; перед домами были палисадники. Золотели или голубели купола церквей. Торчали загадочные сооружения — пожарные каланчи; на верхушке вывешивали шары, помогавшие распознать, в какой части города происходит пожар. Районы города отличались также мастями лошадей пожарных: гнедые, белые, вороные. Когда мороз достигал двадцати пяти градусов по Реомюру, занятий в гимназии не было; я с вечера отогревал замерзшее стекло, глядел на термометр — вдруг мороз покрепчает; но утром на каланче флага не было — об отмене занятий также узнавали по каланче.

На Смоленском рынке летом продавали овощи, фрукты; лежали горами арбузы, их надрезали треугольником. Торговали всем, и все нещадно торговались. Охотный ряд, там, где теперь гостиница «Москва», был заполнен толпой: покупали в лавчонках живность. Огромные рыбы плавали в садках. Охотники ходили, обвязанные гирляндами рябчиков,— продавали дичь. Центром элегантной Москвы был Кузнецкий мост; на вывесках дорогих магазинов стояли иностранные фамилии: художественными изделиями торговали итальянцы Аванцо, Дациаро, модной одеждой — англичанин Шанкс, парфюмерией — французы, оптическими аппаратами — немцы. На окраинах было множество чайных «без права подачи крепких напитков». Там, где теперь стадион «Динамо», стояли крохотные дачи в садах: Москва быстро обрывалась. На Красной площади весной бывал вербный базар; там продавали «американских жителей» и «тещин язык». Возле Иверской часовни стояли на коленях женщины.

Появился телефон; он был только в богатых домах и в конторах крупных фирм; звонить было сложно — крутили рукоятку, в конце разговора давали отбой. Появилось также электричество, но я долго жил среди черного снега коптивших керосиновых ламп. Голландские печи блестели изразцами. Топили сильно. Между оконными рамами, покрытыми беспредметной живописью мороза, серела вата; иногда на нее ставили стаканчики с бумажными розами. Летом жужжали мухи. Блестели крашеные полы. Тишину изредка прерывал дискант маленьких собачонок — в моде были болонки и вымершие теперь мопсы. На комодах фарфоровые китайцы до одурения кивали головой. В эмалированных кружках с царским гербом (память о Ходынке) розовели гофрированные розы. К чаю подавали варенье, и варенья бывали разные: крыжовник, русская клубника, кизиль, райские яблочки, черная смородина.

Впервые меня повели в театр на «Спящую красавицу». Околдованные феей балерины искусно замирали на пуантах. В ложах впереди сидели гимназисты в мундирах с яркими пуговицами и гимназистки в коричневых или синих платьях с нарядными передниками. Сзади томились взрослые. Отец мне протянул коробку с шоколадными конфетами, наверху лежал кусок ананаса и серебряные щипчики; щипчики я взял себе. В коридорах театра цепенели пышные капельдинеры. Горничные в вязаных платках держали шубы, и шубы казались зверями; сибирские леса подходили вплотную к бархату и бронзе Большого театра — выдры, еноты, лисицы, соболя.

На улице, перед театром, поджидая господ, дремали кучера. У них были неимоверно большие ватные груди и бороды, белые от инея. Лошади тоже седели на морозе. Иногда кучера, чтобы согреться, начинали несгибающимися руками бить себя по ватной груди.

На углах переулков спали извозчики; порой, просыпаясь, они глухо зазывали: «Барин, подвезу?..» Они бубнили «полтинник» и после долгих разговоров догоняли: «Извольте двугривенный...» Начинался загадочный путь через Москву. Спали дворники в подворотнях. В церковных садиках нарастали сугробы. Вдруг вскрикивал пьяница, но его быстро унимал городовой в башлыке. Казалось, все спит: и седок, и извозчик, и лошадь, и Москва.

Извозчики везли седоков на Болото, на Трубу, в Мертвый переулок, в Штатный, в Николо-Песковский или в Николо-Воробьинский, на Зацепу, на Живодерку, на Разгуляй. Странные названия, будто это не улицы большого города, а вотчины удельных князей.

Когда ехали с Мясницкой через Кремль в Хамовники, у Спасских ворот извозчик и седок снимали шапки. Мороз щипал уши. Потом извозчик поворачивался к седоку и начинал длинную повесть.

О чем говорили московские извозчики? Наверное, о многом: о бедности и о морозе, о барских затеях, о своих темных дворах, о том, что больна жена или что забрили сына. Чехов написал о беседе с извозчиком один из самых раздирающих сердце рассказов — «Тоска». Но седоки не слушали, одно слово проступало — «овес». Да, разумеется, они говорили об овсе, надрываясь от горя, они пришептывали: «Прибавить бы гривенник — овес вздорожал». Они жаловались, вздыхали или сквернословили, но из всех слов, нежных или грубых, только одно доходило до ушей седока, простое и таинственное, лейтмотив длинного пути от Лефортова к Дорогомилову — «овес».

Весной выставляли двойные рамы, и Москва сразу становилась невыносимо шумной: пролетки громыхали. Возле некоторых особняков с колоннами мостовая была залита асфальтом, и колеса, как бы различая табель о рангах, переходили на почтительный шепот.

В середине мая начиналось переселение на дачи. По улицам двигались высокие возы с буфетами, пуфами, туалетными столиками, самоварами. Кухарка держала в руках клетку с канарейкой, а рядом бежала собака.

На даче были гамаки, колпаки на свечах, медные тазы для варки варенья и блестящие шары посередине клумб. Взрослые играли в карты, пили клюквенный морс и читали «Русское слово». Студенты и гимназисты старших классов шли на «площадку» — так назывались танцульки. Дети поджидали мороженщика. Иногда все отправлялись в лес — «полюбоваться природой» — и, подстелив под себя одеяла, ложились на траву. Утром разносчики и лудильщики кричали: «Куры-молодки!», «Смородина!», «Паять, лудить, запаивать!».В воскресенье приезжали гости, они ели кулебяку, говорили о красоте сельской жизни и мирно засыпали.

Сокольники были лесом; на его опушке уже помещался «круг» — там устраивали концерты, спектакли.

Баритон Шевелев сводил с ума барышень: «Люблю ли тебя — я не знаю...» Когда Шевелева сменяла потерявшая голос былая знаменитость, студенты уводили взволнованных барышень в боковые аллеи, и там выяснялось, что все хорошо знают, кого кто любит. Потом шли спать. Потом просыпались. Гимназисты зубрили латынь «ут финале» или играли в крокет; хозяйки раздували самовары, торговались с разносчиками и снимали с варенья бледно-розовую пену.

Шел двадцатый век. Германия уже деловито готовилась к войне. Англичане договорились с французами о военном союзе, французы были союзниками России, и в то же время англичане заключили союз с японцами, которые готовились к нападению на Порт-Артур. Бастовали рабочие в Петербурге, в Ростове-на-Дону. В Брюсселе Ленин спорил с меньшевиками. Но в мире, где я жил, было невыносимо тихо. На Волхонке у букинистов я читал те книги, о которых взрослые при мне старались не разговаривать: Горького, Леонида Андреева, Куприна.

Каждый день я бегал в библиотеку — менял книги. Я читал залпом: мне хотелось понять жизнь. Читал Достоевского и Брема, Жюля Верна и Тургенева, Диккенса и «Живописное обозрение», и чем больше я читал, тем сильнее во всем сомневался. Ложь меня обступала со всех сторон, мне хотелось то удрать в джунгли Индии, то бросить бомбу в дом генерал-губернатора на Тверской, то повеситься.

Я бегал также в театр, выклянчивая у матери деньги. В Художественном театре играли Чехова, Ибсена, Гауптмана, у Корша — «Дети Ванюшина», в Малом — «Власть тьмы» со знаменитыми Садовскими. Гремел бас Шаляпина. Помню, кто-то из гостей рассказал, что скоро откроется «биоскоп» и там будут показывать живые фотографии.

Потом нас собрали в актовом зале гимназии, и директор торжественно прочитал манифест: «Мы, Николай Вторый, самодержец всероссийский...» Началась война с Японией. В гимназии отслужили молебен, и мы долго, до хрипоты, кричали «ура» — нам объявили, что занятий не будет. Война нам казалась бесконечно далекой, и я очень удивился, когда вскоре увидел моего двоюродного брата Володю Скловского в солдатской форме,— он ехал из Киева в Маньчжурию.

Летом того же года я был с матерью и сестрами за границей — снова в Эмсе; там я заболел брюшным тифом. Помню, однако, два события, которые меня поразили: осаду Порт-Артура после битвы, проигранной русской армией, и смерть Чехова. Отец в тот год потерял место и, следовательно, квартиру. Он жил в номерах «Княжий двор» на Волхонке. У меня были переэкзаменовки по латыни и по математике; к началу учебного года меня отправили одного в Москву. В Берлине я должен был пойти в семейный пансион фрау Иенике, где останавливалась моя мать. У фрау Иенике на стенах красовались различные сентенции, вышитые гладью. Мне стало скучно, и вечером я направился на Фридрихштрассе, мне захотелось пирожных; я зашел в кафе, которое оказалось ночным кабаком. Кельнеры на меня косились, но пирожные все же дали, только взяли за них столько, что пришлось телеграммой выклянчить у матери добавочные деньги на дорогу в Москву.

Комната в «Княжьем дворе» была маленькой, с темным альковом, но гостиничная жизнь мне понравилась: я чувствовал себя свободно. Отец уходил с утра, говорил, что ищет работу. После уроков я приводил к себе товарищей, хвастал, что живу самостоятельно, заказывал самовар, плюшки, и мы развлекались, как могли.

(Зимой 1920 года я жил в общежитии Наркоминдела — в бывшем «Княжьем дворе». Внизу спрашивали пропуска. Дежурный кричал в телефон: «Откудова звук?..» «Княжий двор» казался мне, как в детстве, восхитительным.)

Собираясь в комнате «Княжьего двора» мы не только ели плюшки и развлекались: в ту осень политика впервые постучалась в мою жизнь. Я начал читать газеты. Японцы били наших, это было горько, но мы понимали, что вся беда в самодержавии. У одного из моих товарищей был дядя, связанный с эсерами; этот дядя сказал, что скоро произойдет революция, нужно будет разоружить казаков и городовых, потом провозгласят республику...

Я прочитал «Преступление и наказание», судьба Сони меня мучила. Я снова думал о казармах Хамовнического завода. Нужно все перевернуть, решительно все!..

Правда, были передо мной и другие соблазны, например гимназистка Муся; она играла на фортепьяно

«Песнь без слов», а потом в передней я ее целовал. Но жил я предчувствием больших и загадочных событий. Еще недавно мальчишка в Берлине восхищался пирожными со взбитыми сливками; за два-три месяца я как-то сразу вырос.

В моем первом романе «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников» один из учеников носит мое имя. Это вымышленный персонаж: никогда я не служил кассиром в публичном доме мистера Куля и не возил пулемета римскому папе. Но герой, именуемый Ильей Эренбургом, подчас высказывал мои подлинные мысли. Есть в романе спор о том, что выше — утверждение или отрицание, и ученик Хуренито, Илья Эренбург, вспоминая слова Экклезиаста о том, что есть время собирать камни и время их бросать, говорит, что у него одно лицо, а не два, строить он не умеет и предпочитает бросать камни.

«Хуренито» я написал в тридцать лет, а рассказываю о той осени, когда мне было тринадцать. Я тогда не слыхал об Экклезиасте, но мне смертельно хотелось расшвырять побольше камней. Кончалась пора детства — наступал пятый год.

5

Во время последней переписи ко мне пришла молоденькая счетчица. Она удивленно поглядела на стены: Пикассо ее возмутил.

— Неужели это вам нравится?

— Очень.

— А я вам не верю, вы это говорите потому, что он ваш приятель.

Потом я начал отвечать на вопросы.

— Образование?

— Незаконченное среднее.

Девушка обиделась:

— Я вас серьезно спрашиваю.

— А я вам серьезно отвечаю.

— Вы надо мной смеетесь. Я читала ваши книги... Перепись — важное государственное дело. Почему вы не хотите серьезно отвечать?

Она ушла обиженная. Между тем я ей сказал правду: в октябре 1907 года меня исключили из шестого класса.

О гимназии писали много — и Гарин-Михайловский, и Вересаев, и Паустовский, и Каверин. Мне кажется, что все гимназии походили одна на другую. Конечно, кое-чему я в школе научился — и от некоторых преподавателей и от товарищей, но уж не столь многому: куда лучшей школой были книги, да и те люди, с которыми я сталкивался вне стен гимназии.

Гимназисты входили в гимназию с переулка; в огромной сборной висели сотни шинелей. Там обычно дрались «греки» с «персами» и малыши «жали масло», притискивая друг друга к стенке. Приготовишкой я увидел, как в сборной били мальчонку, накидав на него шинели, били дружно, долго и пели при этом: «Фискал, по Невскому кишки таскал...» С того дня я твердо запомнил и пронес через всю жизнь отвращение к фискалам, или, говоря по-взрослому, к доносчикам. Гимназия воспитала во мне чувство товарищества; никогда мы не думали, прав или не прав провинившийся, мы его покрывали дружным ответом: «Все! Все!»

(В 1938 году одна преподавательница детдома, куда привезли испанских ребят, жаловалась мне, что «с ними трудно, они — анархисты». Оказалось, дети, играя, разбили вазу и на вопрос, кто это сделал, ответили: «Все». Я долго убеждал преподавательницу, что в этом нет никакого анархизма, наоборот. Убеждал, но не убедил.)

В торжественные дни гимназистов собирали в большом актовом зале, на стенах висели портреты четырех императоров и мраморные доски с именами учеников, получивших медали. Директором гимназии был чех Иосиф Освальдович Гобза; показывая на доски, он нам говорил, что в стенах Первой гимназии воспитывался будущий министр народного просвещения Боголепов. Гобзу мы видели редко, и грозой был инспектор Ф. С. Коробкин.

Я с нежностью вспоминаю гимназические уборные: это были наши клубы. В уборную первых четырех классов неожиданно заглядывал надзиратель и выгонял оттуда лентяев, но, перейдя в пятый класс, я увидел уборную, обладавшую конституционными гарантиями, там можно было даже курить. Стены были покрыты непристойными рисунками и стишками: «Подите прочь, теперь не ночь...» В уборной для малышей обменивались перышками или марками, второгодники

(их называли «камчадалами») клялись, будто они запросто бывают в публичных домах. В уборной для старших классов говорили о рассказе Леонида Андреева «В тумане», о разоблачениях Амфитеатрова, о декадентах, о шансонетках в театре «Омона» и о многом другом.

Впрочем, в старших классах я пробыл недолго, и мои воспоминания относятся главным образом к третьему, четвертому классам. Во время большой перемены мы мчались в столовую; кто-нибудь наспех читал молитву; потом начиналась биржа: меняли пирог с морковью на голубец или котлету на пирог с рисом. Буфетчика мы звали «Артем — сопливый индюк».

Года два процветала азартная игра: какой учитель после перемены выйдет первым из учительской, можно было поставить на любого пятачок. Тотализатором ведали два «камчадала». Были фавориты, часто выходившие первыми, на них трудно было выиграть больше чем гривенник, а мне помнится, что кто-то выиграл на немце Сетингсоне, обычно выходившем последним и вдруг выскочившем вперед, чуть ли не два рубля. (Я прочитал в воспоминаниях Брюсова, что в гимназии Креймана существовал такой тотализатор еще в 1889 году.)

Из предметов мне больше других нравились русский язык, история; с математикой я был не в ладах, а латынь почему-то ненавидел. Словесность преподавал весельчак Владимир Александрович Соколов; вызывая меня к доске, он неизменно приговаривал: «Ну, Эрен-мерин...» Я не знал тогда, что такое мерин, и не обижался. Кажется, в четвертом классе мы перешли от изложений к сочинениям, и, хотя я был лентяем, сочинения меня увлекали. Владимир Александрович меня и хвалил и поругивал: «Не слушаешь в классе и все от себя пишешь, вот выгонят тебя за такие рассуждения, будешь сапожником».

Обидно, что я не могу теперь проверить, за что меня ругал Владимир Александрович, что было в моих школьных сочинениях недозволенного. А в общем, когда я стал писателем, пятьдесят лет подряд критики повторяли и повторяют слова Владимира Александровича: «Не слушает на уроках, пишет все от себя...»

Отец, когда я приносил балльник с дурными отметками, говорил, что я оболтус, что меня выгонят, придется тогда идти в гимназию Креймана, которая сла-

вилась тем, что туда принимали исключенных. Потом отец уже перестал грозить Крейманом, а просто предрекал, как Владимир Александрович: «Будешь сапожником». У меня в жизни были различные занятия, часто неприятные, но тачать обувь я не научился.

В младших классах я увлекался греческой мифологией. Потом преподаватель естественной истории А. А. Крубер, человек толковый и живой, нашел во мне благодарного ученика. К истории я не охладел, только в четвертом классе меня занимали уже не греческие богини, а более близкое прошлое. Когда я написал сочинение о том, что освобождение крестьян произошло не сверху, а снизу, директор вызвал к себе отца.

В третьем классе я стал редактором рукописного журнала «Новый луч». Журнал мы скрывали от учителей, хотя ничего страшного там не было, кроме стихов о свободе и рассказиков с описанием школьного быта.

Я шел в гимназию по Пречистенке. Меня рано начали занимать два дома: женская гимназия Арсеньевой и «Кавалерственной дамы Чертковой институт для благородных девиц». Перейдя в четвертый класс, я почувствовал себя взрослым и начал влюбляться в различных гимназисток, убегал до конца последнего урока, ждал девочку у выхода и нес ее книги, аккуратно завернутые в клеенку. Узнал я и другие женские гимназии, например Алферовой на Арбате, Брюхоненко на Кисловке.

Напротив гимназии, возле собора, был чудесный сквер, там мы гуляли, назначали свидания гимназисткам, ревновали и прикидывались Печориными.

Когда я перешел в пятый класс, я выломал на гербе фуражки цифру «I», обозначавшую, в какой гимназии я учусь,—так поступали все «сознательные». Куртку мы носили, как пиджак,—поверх косоворотки. Мы старались подражать студентам: одеваться небрежно, иметь непочтительный вид и, споря о прочитанных книжках, размахивали руками.

Некоторые гимназисты были эстетами, презирали стихи Надсона и Апухтина, которыми еще зачитывались девочки, и, к ужасу своих избранниц, писали в обязательные альбомы: «О да, вас, женщины, воззвал я сам». Были и франты, ранние прожигатели жизни, «стиляги» начала века; они носили очень

широкие фуражки нежно-голубого цвета, говорили о скачках, о шансонетках, о балах, хвастались — вчера на балу они пили французский ликер, а потом... Что было потом, слышал только закадычный друг хвастуна.

Часто в Колонном зале я вспоминаю, как впервые в нем очутился. Он тогда назывался «Большой зал Благородного собрания». Я пошел на вечер «в пользу недостаточных учеников московской Первой гимназии». Сначала Шаляпин пел про блоху. Гимназисты старших классов отнеслись к этому спокойно, говоря, что Шаляпин всегда поет про блоху, но я был второклассником и с восторгом повторял: «Ха-ха, блоха!» Потом начались танцы. Меня пробовали учить танцевать, я знал, что существуют десятки сложнейших танцев: падепатинер, падеспань, венгерка, мазурка, миньон, шакон и другие; но я путал все па и, главное, неизменно наступал на ноги девочке, которую приглашал. В «Благородном собрании» я не хотел осрамиться и поднялся на хоры. Там я неожиданно увидел помощника классного наставника, по привычке встал и очень громко его приветствовал. Помощник классного наставника любезничал с толстой барышней и рассердился на меня.

Когда я был в четвертом классе, я ездил с товарищами приглашать актеров участвовать в благотворительном концерте. Мы были у знаменитой певицы Неждановой. Я тискал в руке белые перчатки и страдал от своей несветскости. Мои товарищи были смелее.

В нашем классе был «лев» — князь Друцкой, прекрасный танцор, он умел разговаривать с девушками. Когда мне было тринадцать лет, я ему завидовал. Но уже год спустя он казался мне неинтересным. Я читал Чернышевского, брошюры о политической экономии, «Жерминаль», старался говорить басом и на Пречистенском бульваре доказывал дочке учителя пения Наде Зориной, что любовь помогает герою бороться и умереть за свободу.

Девочки, которых я провожал из гимназии до дома, часто менялись: постоянством в четырнадцать лет я не страдал. Иногда я приглашал их в кондитерскую Пелевина на Остоженке, пирожное там стоило три копейки. Девочки мне казались неземными, но аппетит у них был хороший, и однажды мне пришлось оставить кондитеру в залог фуражку.

Мы жили тогда на Остоженке, в Савеловском переулке. Квартира была поместительная, и у меня была отдельная комната. Я требовал от родителей, чтобы они не входили ко мне, не постучав. Мать подчинялась, но отец смеялся над моими выдумками.

На Остоженке в писчебумажном магазине я покупал открытки с фотографиями шансонеток, предпочтительно голых: я считал, что о женщинах нужно думать поменьше, но думал о них чересчур много. Помню фотографию известной красавицы Наташи Трухановой, она меня сводила с ума. Четверть века спустя в Париже я познакомился с А. А. Игнатьевым, бывшим военным атташе во Франции, сотрудником нашего торгпредства; его жена оказалась той самой Наташей, которая меня пленяла в отрочестве. Я ей рассказал о старой открытке, и мой рассказ ее рассмешил.

Моя первая любовь относится ко времени несколько более позднему — к осени 1907 года, когда меня уже прогнали из гимназии. Звали гимназистку Надя. Ее старший брат, Сергей Белобородов, был большевиком. Отец Нади читал «Московские ведомости» и зло косился на меня: я был революционером, да еще ко всему евреем, и покушался на невинность Нади. Приходил я к ней редко, и обычно мы встречались на улице, в Зачатьевском переулке. Почти каждый день мы писали друг другу длиннейшие письма, с психологическим анализом наших отношений, с упреками и клятвами, письма ревнивые, страстные и философические. Нам было по шестнадцати лет, и, вероятно, мы оба были поглощены не столько друг другом, сколько смутным предчувствием раскрывающейся жизни.

Вернусь к гимназии. Я познакомился с некоторыми учениками старших классов — с Бухариным, Астафьевым, Циресом, Ярхо. От Бухарина я услышал впервые про исторический материализм, про прибавочную стоимость, про множество вещей, которые показались мне чрезвычайно важными и которые резко переломили мою жизнь.

Шел бурный пятый год. Богословская аудитория университета превратилась в зал для митингов. Я часто туда убегал. Рядом со студентами сидели рабочие. Мы пели «Марсельезу» и «Варшавянку». Курсистки раздавали прокламации. По рукам ходили огромные шапки с запиской: «Жертвуйте на вооружение».

Я шел по Моховой. Студенческие фуражки вдруг закружились, как осенние листья. Кто-то крикнул: «Охотнорядцы!» Все бросились во двор университета и начали готовиться к защите крепости. Нас разбили на десятки: я мелом проставил на гимназической шинели номер. Мы таскали камни наверх, в аудитории: если враг прорвется, мы его забросаем камнями. Развели костры; жевали бутерброды с колбасой и до утра пели: «Смело, друзья, не теряйте бодрость в неравном бою!..» Мне тогда еще не было пятнадцати лет, и легко понять, что бодрости я не терял.

Помню похороны Баумана. Когда мы возвращались с кладбища, раздались выстрелы. Помню казака с серьгой в ухе и с нагайкой. Помню декабрь: тогда впервые я увидел кровь на снегу. Я помогал строить баррикаду возле Кудринской площади. Никогда не забуду Рождества — тяжелой, страшной тишины после песен, криков, выстрелов. Чернели развалины Пресни. Сапоги семеновцев щемили снег, и снег жалобно поскрипывал. Вернувшись в гимназию после рождественских каникул, я рассеянно глядел по сторонам; думал о своем: нужно найти подпольную организацию — главные бои впереди.

Год я провел в гимназии, как бы не замечая больше, что есть занятия, уроки, отметки: я был занят одним — сравнивал программы эсдеков и эсеров. За последних была романтика: боевые дружины, террор, роль личности. Но мне они казались чересчур романтичными: я помнил рабочих Хамовнического завода, и меня тянуло к большевикам, к романтике неромантичного. Я уже читал статьи Ленина и понимал, что меньшевики умеренны, ближе к моему отцу. Я часто повторял про себя одно слово «справедливость». Это очень жесткое слово, порой холодное, как металл на морозе, но тогда оно мне казалось горячим, милым, своим.

Как-то я поспорил с отцом; оказалось, что он и не слыхал про большевиков и меньшевиков, ему нравились кадеты. Я долго доказывал, что необходима революция. Он сказал: «Может быть, ты и прав... Но главное — это терпимость». Трудно соблазнить терпимостью мальчишку пятнадцати лет с жестким чубом на голове и с давним желанием раскидать тяжелые неподвижные камни. «Все или ничего!» — это восклицание одного из героев Ибсена я записал как девиз

в свою записную книжку и, несмотря на пренебрежение к поэзии, повторял стихи А. К. Толстого:

Коль любить, так без рассудку,
Коль грозить, так не на шутку...

Тысяча девятьсот шестой год определил мою судьбу. Это был шумный и трудный год: еще вскипали волны революции, но начинался отлив. Одни с печалью, другие с радостью говорили, что гроза позади; восстания матросов в Кронштадте и Свеаборге казались последними раскатами грома. Гимназисты угомонились, вернулись к учебникам: больше не было ни митингов в университете, ни демонстраций, ни баррикад. В тот год я вошел в большевистскую организацию и вскоре распрощался с гимназией. Бухарина и Астафьева я продолжал встречать, но уже не в гимназических коридорах, а на подпольных собраниях. Выбор был сделан.

В 1958 году меня разыскал мой однокашник Вася Крашенинников, по профессии врач. В старости люди начинают тянуться к полузабытым друзьям детства, отрочества. Крашенинников решил собрать тех наших школьных товарищей, которые еще остались в живых и находятся в Москве. Мы ужинали в ресторане «Прага», пятеро граждан того возраста, который теперь называют «преклонным», вспоминали школьные проказы, учителей, девочек.

Зал ресторана постепенно заполнился; я сидел спиной к залу и не видел посетителей; вдруг я оглянулся и замер — кругом были неимоверно нарумяненные, растрепанные девушки, мальчишки в клетчатых пиджаках, с перманентом, прямые наследники гимназистов, носивших лазурные фуражки, и студентов-«белоподкладочников». Они танцевали, а когда музыка замолкала, наступала тишина: оживленно беседовали только пять стариков за крайним столиком.

Не знаю, почему судьба сыграла над нами столь злую шутку: мы назначили свидание в том самом месте, где собираются «стиляги». Их, право же, немного. А мы были самыми обыкновенными гимназистами начала века, которые жили, как все, случайно выжили и которые говорили в тот вечер о молодежи нашего времени не с брюзжанием стариков, а с нежностью и доверием.

«Почему тебе не нравилась Валя Козлинская? — спросил меня Крашенинников. — В нее все были

влюблены...» Не знаю почему — не помню. Может быть, потому, что я был влюблен в Надю Белобородову? Может быть, потому, что я жил будущим: к величайшему ужасу матери, ко мне приходил студент-боевик Дмитрий, он показывал мне и моим товарищам, как нужно обращаться с револьвером.

6

Прошлое забывается; кое-что можно припомнить, другое ушло навсегда.

В томе «Литературного наследства», посвященном Маяковскому, я нашел рапорт начальника Московского охранного отделения, подполковника фон Котена, посвященный подпольной социал-демократической организации в средних учебных заведениях Москвы. Я долго думал над некоторыми именами: не могу вспомнить, о ком идет речь; рапорт охранника, однако, многое оживил в моей памяти. Фон Котен доносил:

«Более выдающуюся роль играли Брильянт, Файдыш, Эренбург и Анна Выдрина... Партия приобрела для себя из среды учеников новых работников: Файдыш — член военно-технического бюро; Эренбург, Соколов, Сахарова, Бухарин и Брильянт — районные пропагандисты; Рокшанин — техник Замоскворецкого района и Антонов — техник Городского района».

Я, конечно, хорошо помню Бухарина и Брильянта, с ними я встречался и впоследствии; вспоминаю Файдыша, Веру Сахарову, Рокшанина, а вот Антонова и Соколова не помню. В списке, составленном фон Котеном, есть и другие имена, мне памятные,— Надя Львова, Валя Неймарк, Конкордия Ивенсон, Борис Осколков, но отсутствуют Астафьев, Членов, Маруся Львова, Ася Яковлева.

Начальник охранки кое-что напутал. Бухарина он окрестил Владимиром, это может быть описка. А вот ошибка поважнее: 18 января 1908 года он сообщал, что партия приобретает новых работников из среды гимназической организации. На самом деле члены партии Бухарин и Брильянт в 1906 году по указанию Московского комитета положили начало школьной организации. Что касается меня, то я сначала попал в общепартийную организацию, а потом, среди прочего, занялся

школьными делами. В 1907—1908 годах ни Бухарин, ни Брильянт больше не руководили гимназической организацией, и 30 января 1908 года охранка арестовала «главарей», а именно Неймарка, Кору Ивенсон, Файдыша, Осколкова и меня.

Еще в 1906 году я познакомился с большевичкой Егоровой; у нее были очень светлые волосы, выпуклый лоб. Сначала я таскал «литературу», потом стал «организатором» в Замоскворецком районе. Пуще всего я боялся, что товарищи могут догадаться о моем возрасте, скажут, нельзя поручать пятнадцатилетнему мальчишке важные задания...

(Много лет спустя я узнал, что Маяковский занялся партийной работой, когда ему не было и пятнадцати лет; очевидно, таковы были нравы эпохи.)

Расскажу сначала о моих товарищах по школьной организации.

О Бухарине мне предстоит говорить впоследствии, сейчас мне хочется просто припомнить восемнадцатилетнего юношу, которого все мы любили, называли «Бухарчиком». Он не походил на других подпольщиков: мы были чересчур серьезными, скрывали друг от друга многое, даже с девушками, в которых влюблялись, старались говорить только об историческом материализме, о том, что личность в истории ничего не значит и что «отрезки» куда лучше, чем социализация или муниципализация. Бухарин, в отличие от других, был очень веселым, я, кажется, и сейчас слышу его заразительный смех; непрестанно он прерывал разговор шутками, придуманными или нелепыми словечками, он не только разбирался в партийных дискуссиях, не только одолел политическую экономию, он знал философию, историю, словесность. Он объяснял мне, в чем величие и в чем ошибки Гегеля, каково значение древнекитайской культуры, почему протопоп Аввакум стал большим писателем. Все это не мешало ему быть точным, деловым в подпольной работе. Спорил он добродушно, но спорить с ним было опасно: он ласково вышучивал противника. Я часто у него бывал, жил он с родителями (отец его был педагогом) на Малой Никитской; иногда он приходил ко мне, и мопс Бобка неизменно старался его укусить — мопсу не нравились ни громкий смех, ни высокие сапоги. Бывают мрачнейшие люди с оптимистическими идеями, бывают и веселые пессимисты; Бухарчик был удивительно цельной

натурой — он хотел переделать жизнь, потому что ее любил.

Брильянт (Г. Я. Сокольников) был сыном аптекаря на Трубной площади, работал он в Сокольническом районе, дружил с Бухариным, но никак на него не походил: бледный, аккуратный, он говорил всегда спокойно, чрезвычайно редко улыбался; мне казался чересчур замкнутым, даже суховатым. Когда летом 1908 года меня вели по коридору Бутырской тюрьмы, я вдруг увидел Брильянта. Мы поздоровались глазами — конспирация не позволяла большего. Его отправили в Сибирь на поселение, оттуда он убежал, и мы встретились в Париже. Он усердно занимался партийной работой, и я очень удивился, услыхав, что в свободное время он переводит полюбившийся ему роман Шарля Луи Филиппа «Бюбю с Монпарнаса». Я понял, что не такой уж он сухой, как мне казалось. А в последний раз я его видел в Лондоне, где он был послом, говорили мы о политике консерваторов, об угрозе фашизма и ни словом не вспомнили прошлого.

Сеня Членов походил на добродушного котенка: лицо широкое, часто жмурился, флегматичный, с легкой усмешкой.

Он нам объяснял роль иностранного капитала, англо-германский антагонизм, алчность и отсталость русской буржуазии, но после серьезных рефератов охотно беседовал о декадентах, о Художественном театре, о сатирических романах Анатоля Франса. Много лет спустя я с ним снова встретился в Париже — он был юрисконсультом советского посольства. Удивительно, до чего он мало изменился; очевидно, в восемнадцать лет он был уже вполне отструганным, отшлифованным.

В Париже мы с ним подружились. Он был человеком сложным, сибаритом и в то же время революционером. Видя недостатки, он оставался верным тому делу, с которым связал свою жизнь. Вероятно, среди просвещенных римлян III века, уверовавших в христианство, были люди, похожие на Семена Борисовича Членова (мы звали его Эсбе),— они видели, как несовершенны статуи Доброго Пастыря по сравнению с Аполлоном, но вместе с другими христианами шли на пытки, на казнь. Помню, я ехал из Москвы в Париж; на пограничной станции Негорелое стоял встречный поезд; в вагоне-ресторане лениво улыбался Эс-

бе — его вызывали в Москву. Больше мне не удалось с ним встретиться — это было в конце 1935 года...

Мой сверстник и товарищ по гимназической организации Валя Неймарк был для меня образцом скромности и верности. Его арестовали в ту же ночь, что меня; выпустили; потом арестовали по другому делу и сослали в Сибирь. Он убежал за границу. Я поехал к нему в маленький французский городок Морто, на границе Швейцарии. Валя работал на часовой фабрике. Во мне сказывался душевный разлад — то я мечтал вернуться в Россию и отдаться нелегальной работе, то бродил по Парижу, очарованный городом, и повторял про себя стихи о Прекрасной Даме. А Валя был прежним, участвовал в местной социалистической организации, следил за партийной литературой; ночью он с тихим жаром доказывал мне, что через год-два в России начнется революция. Его дальнейшая жизнь была очень трудной, но до конца он сохранил страстность и чистоту подростка.

7

Львов был мелким почтовым служащим, жил на казенной квартире на Мясницкой; он думал, что его дочки спокойно выйдут замуж, а дочки предпочли подполье. Надя Львова была на полгода моложе меня, когда ее арестовали, ей еще не было семнадцати лет, и согласно закону ее вскоре выпустили до судебного разбирательства на поруки отца. Она ответила жандармскому полковнику: «Если вы меня выпустите, я буду продолжать мое дело». Надя любила стихи, пробовала читать мне Блока, Бальмонта, Брюсова. А я боялся всего, что может раздвоить человека: меня тянуло к искусству, и я его ненавидел. Я издевался над увлечением Нади, говорил, что стихи — вздор, «нужно взять себя в руки». Несмотря на любовь к поэзии, она прекрасно выполняла все поручения подпольной организации. Это была милая девушка, скромная, с наивными глазами и с гладко зачесанными назад русыми волосами. Старшая сестра, Маруся, относилась к ней с уважением. Училась Надя в Елизаветинской гимназии, в шестнадцать лет перешла в восьмой класс и кончила гимназию с золотой медалью. Я часто думал: вот у кого сильный характер!..

Мы расстались в конце 1908 года (я видел ее перед моим отъездом за границу). Я начал писать стихи в 1909 году, а Надя год спустя. Не знаю, при каких обстоятельствах она познакомилась с В. Я. Брюсовым. В 1911 году Валерий Яковлевич посвятил стихотворение Н. Львовой; он писал:

Мой факел старый, просмоленный,
Окрепший с ветрами в борьбе,
Когда-то молнией зажженный,
Любовно подаю тебе.

В феврале следующего года Надя писала: «Мне все равно, мне все равно. Теперь больше, чем когда-либо... Тебя приветствую, мое поражение».

Осенью 1913 года вышли две книги: «Старая сказка» Н. Львовой и «Стихи Нелли» без имени автора, посвященные Н. Львовой, со вступительным стихотворением Брюсова, который был автором анонимной книги.

Брюсов говорил:

Пора сознаться: я — не молод; скоро сорок...

Наде было на восемнадцать лет меньше. Она писала:

Но, когда я хотела одна уйти домой,—
Я внезапно заметила, что Вы уже не молоды,
Что правый висок у вас почти седой,—
И мне от раскаянья стало холодно.

Эти строки написаны осенью 1913 года, а 24 ноября Надя покончила жизнь самоубийством. Она переводила стихи Жюля Лафорга, который писал о невыносимой скуке воскресных дней; в одном из его стихотворений школьница неизвестно почему бросается с набережной в реку. Брюсов часто говорил о самоубийстве, над одним из своих стихотворений он поставил как эпиграф тютчевские слова:

И кто в избытке ощущений,
Когда кипит и стынет кровь,
Не ведал ваших искушений —
Самоубийство и Любовь!

А Надя застрелилась... В предисловии к посмертному, дополненному изданию «Старой сказки» я прочитал: «В жизни Львовой не было значительных внешних событий». Бог ты мой, сколько же должно быть событий в жизни человека? В пятнадцать лет Надя стала подпольщицей, в шестнадцать ее арестовали,

в девятнадцать она начала писать стихи, а в двадцать два года застрелилась. Кажется, хватит...

На ее могиле (похоронили ее в Марьиной роще) вырезана строка из Данте:

Любовь, которая ведет нас к смерти.

Но я сейчас думаю не о Брюсове, а о Наде: что-то меня до сих пор волнует в ее судьбе, есть близость, которая заставила меня теперь выделить рассказ о ней в отдельную главу. Да, конечно, она застрелилась, считая, что привела ее к смерти любовь,— об этом говорят все ее посмертно опубликованные стихи. Но, может быть, именно стихи привели ее к смерти?

Человеку очень трудно дается резкий переход от одного мира к другому. Надя любила Блока, но жила она книгами Чернышевского, Ленина, Плеханова, явками, «провалами», суровым климатом революционного подполья. Она вдруг оказалась перенесенной в зыбкий климат сонетов, секстин, ассонансов и аллитераций. Дважды в предсмертных стихах она повторяла:

Поверьте, я — только поэтка.

Ах, разве я женщина? Я только поэтка...

Может быть, погибла не женщина, столкнувшаяся со сложностями любви, а «только поэтка»?

Когда-то говорили о трудностях иммигранта, приехавшего из насиженной, надышанной Европы на пространства Дальнего Запада. Теперь говорят о тяжести космонавта в ощущении невесомости. Есть еще одна беда: оказаться перенесенным в бесплотный мир образов, слов, звуков. Кажется, это узнала Надя Львова, и, вспоминая свою раннюю молодость, я слишком хорошо понимаю ее поражение. Не выдержала...

Я еще не был знаком с Валерием Яковлевичем, когда получил от него письмо, в котором он рассказывал о своих переживаниях после самоубийства Нади. Меня не удивило, что она говорила Брюсову обо мне; но почему знаменитый поэт, к которому я относился, как к мэтру, вздумал объясняться со мной — это осталось для меня загадкой.

Помню еще деловитую, начитанную Аню Выдрину, Асю Яковлеву, которой я увлекся, сестер Львовых.

В подполье я делал все, что делали другие: писал прокламации и варил в противне желатин — листовки мы размножали на гектографе,— искал «связи» и записывал адреса на папиросной бумаге, чтобы при аресте

успеть их проглотить, в рабочих кружках пересказывал статьи Ленина, спорил до хрипоты с меньшевиками и старался, как мог, соблюдать правила конспирации.

Отобранные у меня при аресте записные книжки помогают мне воссоздать мой тогдашний облик. В одной из записных книжек, по словам обвинительного акта, имелись «разные статистические сведения, касающиеся русских финансов, народного образования, промышленности, сельского хозяйства, а также стачек и локаутов в Германии»; в другой — «переговорить с Борисом», «квартира», «купить книги», «относительно легальных газет», «передать печать», «передать Тимофею связь и переговорить с ним о лекциях», «передать в Хамовники о шрифте», «позвонить Ткачу».

Зимой мы часто встречались в чайных и кидали медяки в пузо горластых органов, чтобы музыка заглушала разговоры. В чайных подавали колбасу, нарезанную кубиками, и вилки с обломанными зубьями; колбаса воняла, не помогала даже горчица. Чай пили вприкуску, откалывая кусочки сахара черными щипцами. В чайных было шумно, но невесело, люди заходили отогреться, и домашняя жестокая тоска не оставляла их.

Однажды я попал в ночную чайную для извозчиков. Перед этим я был на общегородском собрании в Марьиной роще; нас накрыли, но всем удалось разбежаться. Я зашел в чайную, чтобы спрятаться от шпиков. Кругом сидели сонные извозчики. Хотя я пил чай с блюдечка и даже пытался кряхтеть, наверно, я в точности походил на классического «смутьяна», который снился всем околоточным. Впрочем, извозчики не обращали на меня внимания; только один вдруг с шумом встал, посмотрел на меня хитрыми глазами и сказал: «Разве это жизнь?» Я тотчас выбежал на улицу.

В общем, мне везло. Как-то вечером меня задержали на набережной возле Бутиковской мануфактуры. На мне были прокламации. Меня повели в участок. Околоточный шагал рядом. Когда мы переходили Остоженку, он остановился, чтобы пропустить лихача, я же убежал вперед, и мне удалось выбросить прокламации. В участке меня продержали несколько часов, потом пришел пристав, выругался, и меня отпустили. Раз на нас донесла жена рабочего, в квартире которого мы собирались. Она ревновала мужа и решила ему отомстить; но, видимо, она рассказала городовому

что-то несусветное: он лазил под кровать, приподнимал половицы, щупал карманы — искал оружие и, ничего не найдя, ушел, даже не полюбопытствовав, кто мы такие.

Недавно в Государственном архиве на Пироговской я напал на выцветшую бумажку; она мне напомнила, что «в ночь на 1 ноября 1907 года в три часа утра в квартире гимназиста Ильи Григорьева Эренбурга, проживающего в доме Варварьинского общества в Савеловском переулке, был произведен обыск» и что «ничего предосудительного найдено не было», «отобраны ноты «Русской марсельезы» и различные открытки».

В подрайоне, который мне поручили, находилась обойная фабрика Сладкова. Я подружился с механиком Тимофеем Ивановичем Илюшиным, энергичным и необычайно крепко стоящим на ногах. На фабрике устроили забастовку; я выступал на собраниях и завел подписные листы — собирал среди студентов деньги для забастовочного комитета.

Любил я и столяра-краснодеревца весельчака Василия Ивановича Чадушкина. Ни он, ни Илюшин никак не походили на угрюмых рабочих Хамовнического завода, которых я знал в годы детства. Пятый год не прошел бесследно, начал складываться рабочий авангард. У моих новых друзей я учился душевному веселью. Они жили плохо, работали тяжело и все же шутили. Для меня революционная работа была освобождением от лжи, для них она была кровным делом, сложным, но естественным.

Я хорошо помню некоторые пейзажи. Возле Шаболовки был большой пустырь, кое-где поросший жалкой травой; на ней лежали босые рабочие. Там мы собирались, говорили о статье в газете «Вперед», а также о том, что рабочие обойной фабрики Сладкова требуют хозяйского мыла. Кто-нибудь обязательно стоял на часах: мог подойти свирепый городовой по прозвищу «Шило». Собирались мы также на Татарском кладбище, среди старых плит; весной там цвели одуванчики, куросленпы. Излюбленным местом собраний были Воробьевы горы. Наверху владельцы чайных палаток зазывали честну́ю публику. Дымили самовары, булькала водка. Жаловалась гармоника: «Ах, зачем эта ночь так была хороша...» Собирались мы ниже, в лесочке, говорили о «связях», о листовках,

оттиснутых на гектографе, о том, что вчера один из организаторов провалился с адресами...

Помню выборы делегатов на Стокгольмский съезд. Большевики должны были приглашать на предвыборные собрания меньшевика, меньшевики — большевика. Ненавидишь всегда людей скорее близких, и даже кадеты мне были, кажется, милее меньшевиков. Я пошел на собрание меньшевиков-печатников, там мое красноречие оказалось бессильным. Потом было собрание десяти или пятнадцати рабочих кирпичного завода, где имелась меньшевистская организация. От меньшевиков выступала девушка, очень серьезная, стеснявшаяся всего и всех, а я дерзил, вышучивал меньшевиков и победил: рабочие проголосовали за большевистского делегата. Девушка чуть не плакала, мы ушли с нею вместе, мне ее было жалко, но я усмехался — как-никак разбил оппортунистов!

Говорят, что иногда человек не узнает себя в зеркале. Еще труднее узнать себя в мутном зеркале прошлого. Когда меня спрашивают о начале моей литературной работы, я называю стихи, которые написал весной 1909 года. На самом деле мои первые писания относятся к 1907 году, и они куда ближе к самодеятельной публицистике, нежели к поэзии. В архиве на Пироговской сохранилась передовая статья журнала «Звено», написанная мною. Она переполнена пафосом шестнадцатилетнего неофита. «В тяжелое время мы приступаем к изданию нашего журнала. Черная реакция охватила всю Россию. Передовой отряд революции — пролетариат — еще не оправился от поражений, не залечил своих ран. Радуются его враги, с криком «горе побежденным» обрушиваются они на революционную армию и прежде всего на ее вождя — российскую социал-демократию. С твердым сознанием новой силы, со светлой верой в конечную победу загнанный в подполье пролетариат оттачивает свое оружие — строит свою рабочую партию. Мы разделяем его веру, глубоко ненавистен нам тот строй, где рядом с роскошью и развратом царит непроглядная нищета, власть рубля и нагайки. Мы твердо убеждены в его неизбежном падении, в приходе светлого царства свободы, равенства, братства. Залогом этого является великая международная борьба пролетариата в рядах социал-демократии. Под красное знамя зовет он всех униженных и оскорбленных, всех, кто искренне жаждет

обновления человечества. Тернистой, но верной дорогой идет он к цели — к социализму. И нет и не должно быть зрителей в этой исторической борьбе: кто не с ним, тот против него. К тем из учащихся, кто решил отдать свою жизнь делу освобождения труда, будет направлено наше слово. Мы хотим их подготовить к трудной роли быть барабанщиками и трубачами великого класса, хотим научить их науке борьбы, хотим спаять их крепким звеном с мессией будущего — пролетарием». Я привел полностью мое первое литературное упражнение, конечно, не потому, что оно мне кажется удачным; мне хочется показать, как происходит инфляция слов и как слова меняют свое значение. В 1907 году я жаждал стать барабанщиком и трубачом для того, чтобы в 1957 году написать «в оркестре существуют не только трубы или барабаны...».

Другое мое сочинение, озаглавленное «Два года единой партии», не сохранилось. Судя по резюме охранника, я говорил, что партия не должна пренебрегать всеми видами легальной работы и в то же время должна усилить свою нелегальную деятельность. Вопросы партийной тактики, споры различных фракций в те времена меня увлекали. Я любил говорить о примирении, но говорил о нем непримиримо.

На явках я встречал Варю, Тимофея, Таню, Егора-Моргуна: Егор был студентом, Таня — курсисткой. Иногда с Николаем Ивановичем вечером я приходил в гости к Тане или к Лидии Недокуневой; жили они на Владимиро-Долгоруковской; говорили мы о партийных делах, но и шутили, смеялись. Недавно мне привелось встретиться после пятидесятилетнего перерыва с Таней; она оказалась вдовой В. П. Ногина. Мы вспоминали далекое прошлое: как мы, начинающие пропагандисты, собирались на электрической станции у П. Г. Смидовича, как хорошо шутил Николай Иванович, какой задорной и светлой была наша ранняя молодость.

Встречался я неоднократно с Макаром и только много лет спустя узнал, что «Макаром» звали В. П. Ногина.

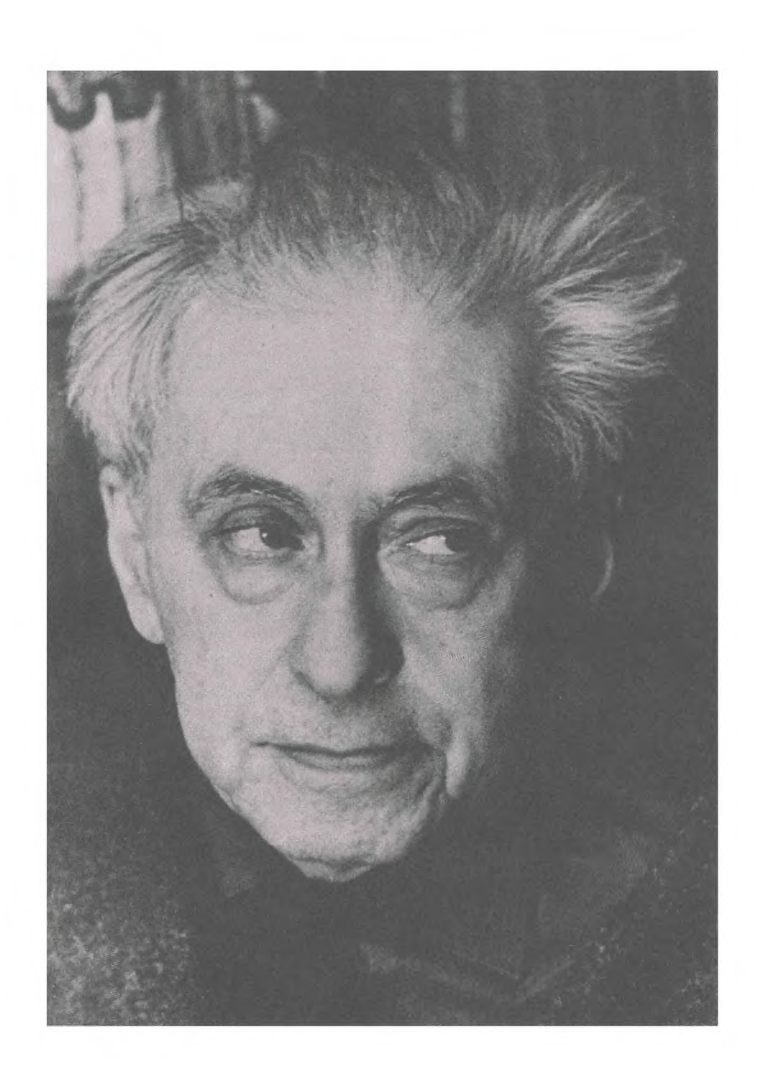
Однажды на городское собрание пришел человек с усталыми и добрыми глазами. Я глядел на него с почтением: знал, что он — член ЦК. Иннокентий (И. Ф. Дубровинский) внимательно разговаривал с каждым из нас; одному товарищу он сказал: «Плохо

выглядите, нужно вам отдохнуть...» Я помню, как на меня подействовали эти слова: они не вязались с моим представлением о революции; вернее сказать, мне очень хотелось простой человеческой ласковости, но я считал, что это слабость, пережитки, «интеллигентщина».

Осенью 1907 года мне поручили наладить связи с солдатами и создать организацию в казармах. Я был восхищен трудностью и ответственностью задания. Мне дали печать — все, что осталось после очередного провала; я проштемпелевал две талонные книжки для сбора средств, а печать по глупости хранил у себя, считал, что она хорошо спрятана. (В обвинительном акте говорится, что среди отобранных у меня предметов была «мастичная печать» «Военной организации при Московском комитете Российской социал-демократической партии».) Мне удалось познакомиться с писарем нестроевой роты Несвижского полка, он привел трех солдат пулеметной роты, потом к ним присоединился вольноопределяющийся, еще солдат, всего шесть человек — один из черновиков Красной гвардии...

Я продолжал читать романы, ходил в театры, иногда встречал знакомых, далеких от политики. Историки называют те времена «началом реакции». После яркого пятого года наступила смутная эпоха: все чего-то искали, оживленно спорили, волновались, а за всем этим чувствовались усталость, разуверение, пустота.

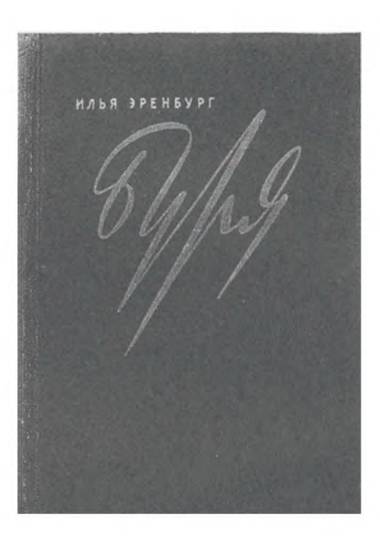
Вместо миньона или шакона моих детских лет барышни разучивали перед испуганными мамашами кекуок и матчиш: просвещенное человечество приближалось к фокстроту. Студенты спорили, является ли Санин Арцыбашева идеалом современного человека: здесь было и ницшеанство для невзыскательных, и эротика, более близкая к конюшне, чем к Уайльду, и откровенность нового века. Появился рассказ Анатолия Каменского, в котором подробно излагалось, как некий офицер успел соблазнить в один день четырех женщин. В Художественном театре ставили «Жизнь человека» Леонида Андреева, наивную попытку обобщить жизнь, о которой толковал в углу сцены «Некто в сером». Польку из этой пьесы напевали или насвистывали московские интеллигенты. В том же театре шли «Слепые» Метерлинка, и от символического воя впечатлительные дамы заболевали неврастенией. Ни-



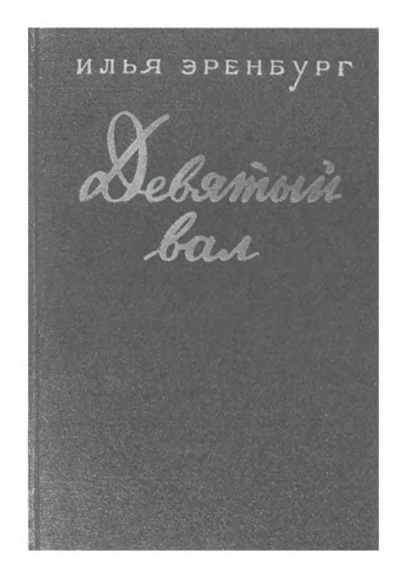
Илья Эренбург. 1960-е годы



Обложка первого издания романа И. Эренбурга «Буря» (Магадан, Советская Колыма, 1947)



Обложка романа И. Эренбурга «Буря». Художник С. Б. Телингатер



Обложка первого издания романа И. Эренбурга «Девятый вал»



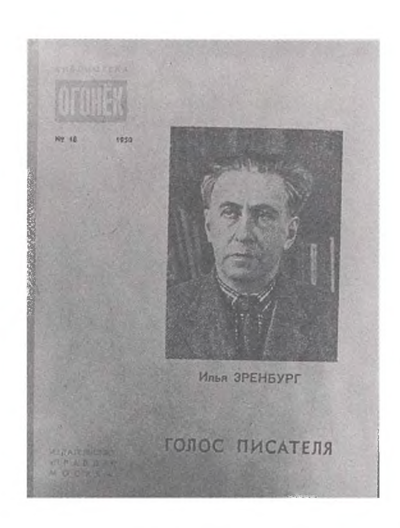
Обложка первого издания пьесы И. Эренбурга «Лев на площади» (Искусство, 1948). Художник П. Караенцов



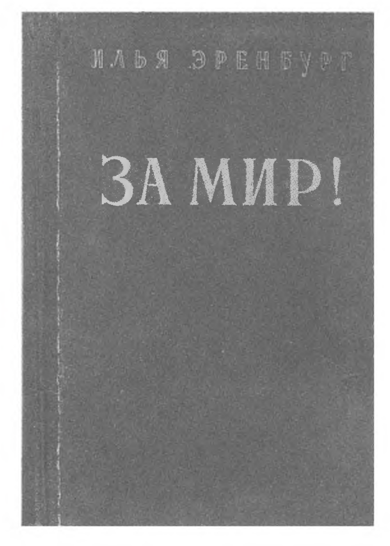
Обложка книги очерков И. Эренбурга «Дорогами Европы» (Библиотека «Огонек», 1946)



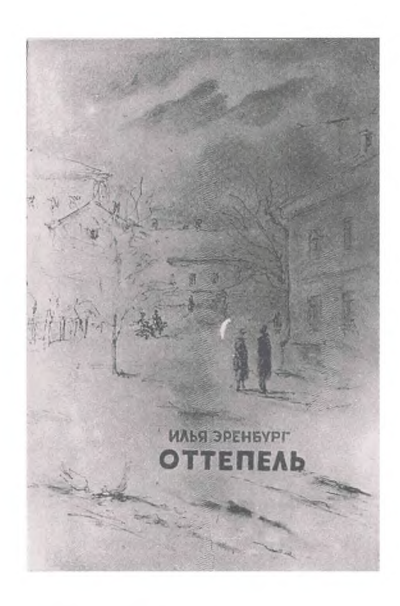
Обложка книги очерков И. Эренбурга «В Америке» (Московский рабочий, 1947)



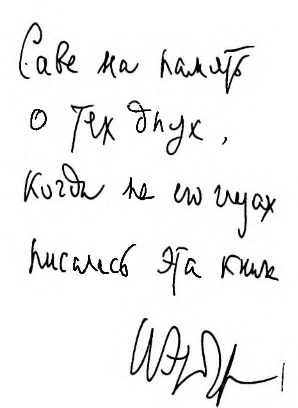
Обложка сборника статей И. Эренбурга «Голос писателя» (Библиотека «Огонек», 1950)



Обложка сборника статей И. Эренбурга «За мир» (Советский писатель, 1952)



Суперобложка книги И. Эренбурга «Оттепель» работы Д. Дарана (Советский писатель, 1956)



Автограф И. Эренбурга на «Оттепели» писателю О. Г. Савичу: «Саве на память о тех днях, когда на его глазах писалась эта книга. И. Эренбург» (собрание А. Я. Савич, Москва)



Рисунок художника Жана Юго к французской публикации «Оттепели» (Париж, 1954)



И. Эренбург. Шарж работы И. Игина (1954 г.)



И. Эренбург. Фото Вилли Рониса (Париж, 1954 г.)



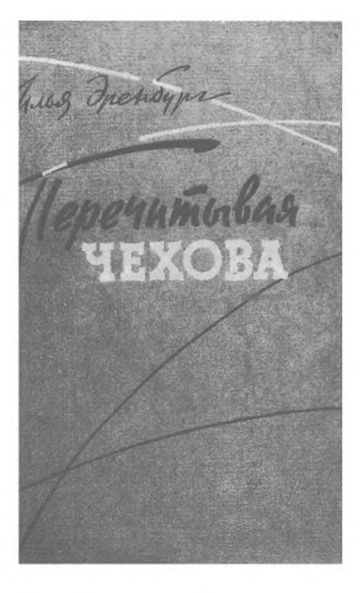


Обложка каталога выставки к 85-летию Пабло Пикассо (Москва, 1966). Художник В. Савченко; на этой выставке в ГМИИ им. Пушкина было показано 40 работ Пикассо из собрания Ильи Эренбурга.

Обложка книги И. Эренбурга «Французские тетради» (Советский писатель, 1958). Художник А. Д. Гончаров

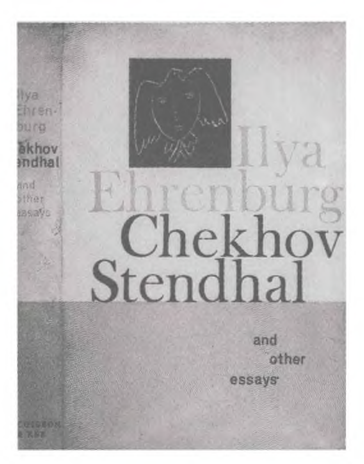
И. Эренбург выступает на вечере памяти Г. Аполлинера (Москва, 1960 г.), справа от него Э. Д'Астье де ла Вижери





Обложка книги И. Эренбурга «Перечитывая Чехова» (Гослитиздат, 1960). Художник И. Рутман

Суперобложка английского издания сборника И. Эренбурга «Чехов, Стендаль и другие эссе» (Лондон, 1962)





Москва, 15 июля 1959 г. Дом-музей Чехова. Справа налево: И. Г. Эренбург, И. С. Козловский, А. Б. Гольденвейзер и директор Дома-музея К. М. Виноградова

Книги с предисловиями Ильи Эренбурга



Обложка книги Р. Роллана «Вальми» (Учпедгиз, 1948)



Обложка книги Ж. Амаду «Бескрайние земли» (Издательство иностранной литературы, 1955). Художник А. Е. Голяховская



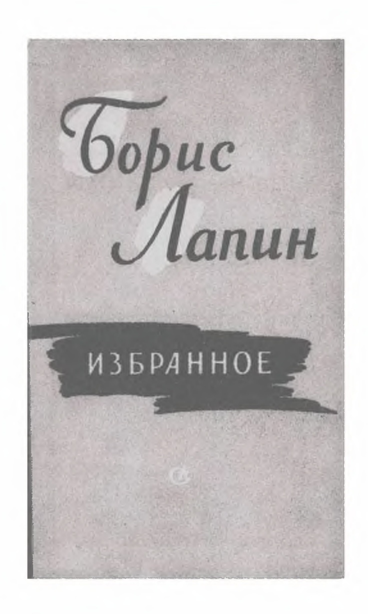
Обложка книги Р. Вайяна «Пьеретта Амабль» (Издательство иностранной литературы, 1956)



Обложка книги А. Моравиа «Римские рассказы» (Издательство иностранной литературы, 1956). Художник А. Власова

Обложка книги И. Бабеля «Избранное» (Гослитиздат, 1957). Художник А. Короткин





Обложка книги Б. Лапина «Избранное» (Советский писатель, 1958). Художник Н. Шишловский



Суперобложка книги П. Элюара «Стихи» (Гослитиздат, 1958). Художник Н. Шишловский



Суперобложка книги И. Фаржа «Избранное» (Издательство иностранной литературы, 1959). Художник П. Валюс



Суперобложка книги «Дневник Анны Франк» (Издательство иностранной литературы, 1960). Художник Г. Кравцов



Обложка книги Ф. Хаяси «Шесть рассказов» (Издательство иностранной литературы, 1960). Художник А. Радищев



Суперобложка книги А. Лундквиста «Вулканический континент» (Географгиз, 1961). Художник Ф. Терлецкий



Суперобложка книги Э. Д'Астье «Семь раз по семь дней» (Издательство иностранной литературы, 1961). Художник Г. Кравцов



Обложка сборника стихов Ст. Хермлина «Полет голубя» (Издательство иностранной литературы, 1963). Художник М. Элльконина

Суперобложка сборника стихов П. Неруды «Плаванья и возвращенья» (Прогресс, 1964). Художник Г. Фишер



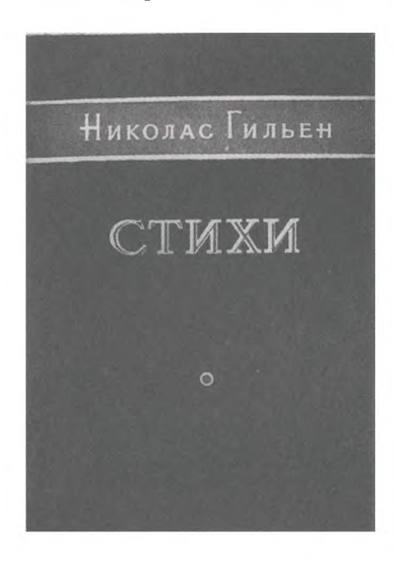


Обложка сборника «Сквозь время» (Советский писатель, 1964). Художник Е. Балашова

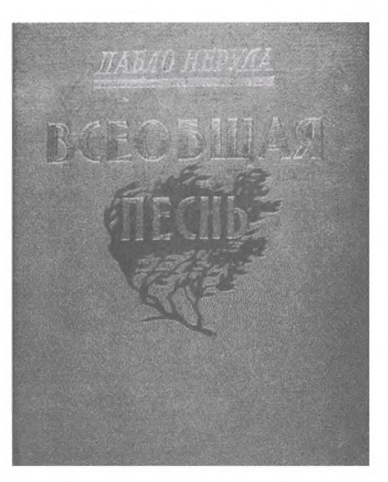


Суперобложка книги Л. Новомеского «Избранное» (Прогресс, 1966). Художник П. Борисов

Издания переводов И. Эренбурга



Обложка сборника Н. Гильена «Стихи» (Издательство иностранной литературы, 1952); предисловие и перевод 9 стихотворений И. Эренбурга



Обложка книги П. Неруды «Всеобщая песнь» (Издательство иностранной литературы, 1954). Художник Г. Мануйлов; предисловие и перевод главы «Беглец» И. Эренбурга



Суперобложка сборника Ф. Вийона «Стихи» (Гослитиздат, 1963). Художник А. Васин; перевод ряда стихов И. Эренбурга



Суперобложка книги Ж.-П. Сартра «Только правда» (Искусство, 1956). Художник Ф. Збарский (Искусство, 1956); предисловие и перевод (совместно с О. Савичем) И. Эренбурга



Илья Эренбург на даче, под Москвой. 1967 г.

ИЛЬЯ ЭРЕНБУРГ

ЛЮДИ, ГОДЫ, ЖИЗНЬ

1

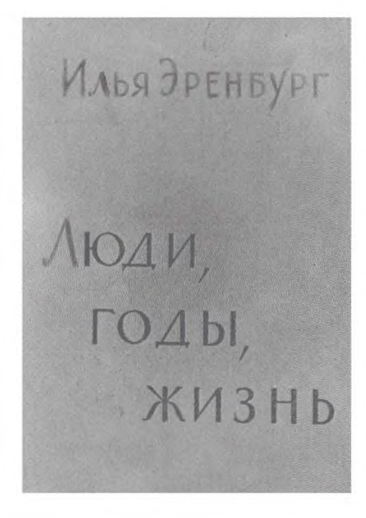
Давно мне хочется написать о некоторых людях, которых я встретил в жизни, о некоторых событиях, участником или свидетелем которых был, но не раз я откладывал работу: то мешали обстоятельства, то брало сомнение — удастся ли мне воссоздать образ человека, картину, с годами потускневшую, стоит ли довериться своей памяти. Теперь я все же сел за эту книгу — откладывать дольше нельзя.

Тридцать пять лет назад в одном из путевых очерков я писал: «Этим летом, в Абрамцеве, я глядел на клены сада и на покойные кресла. Вот у Аксакова было время, чтобы подумать обо всем. Его переписка с Гоголем — это неторопливая опись души и эпохи. Что оставим мы после себя? Расписки: «Получил сто рублей» (прописью). Нет у нас ни кленов, ни кресел, а отдыхаем мы от опустошающей суеты редакций и передних в купе вагона или на палубе. В этом, вероятно, своя правда. Время обзавелось теперь быстроходной машиной. А автомобилю нельзя крикнуть: «остановись, я хочу разглядеть тебя поподробнее!» Можно только сказать про беглый свет его огней. Можно,— и это тоже исход,— очутиться под его колесами».

Многие из моих сверстников оказались под колесами времени. Я выжил — не потому, что был сильнее или прозорливее, а потому, что бывают времена, когда судьба человека напоминает не разыгранную по всем правилам шахматную партию, но лотерею.

Я был прав, сказав очень давно, что наша эпоха оставит мало живых показаний: редко кто вел дневник, письма были короткими, деловыми — «жив, здоров»; мало и мемуарной литературы. Есть на то много причин. Остановлюсь на одной, которая, может быть, не всеми осознана: мы слишком часто бывали в размолвке с нашим прошлым, чтобы о нем хорошенько подумать. За полвека множество раз менялись оценки и людей и событий; фразы обрывались на полуслове, мысли и чувства невольно поддавались влиянию обстоятельств. Путь всех и каждого шел по целине; люди падали с обрывов, скользили, цеплялись за колючие сучья мертвого леса. Забывчивость порой диктовалась инстинктом самосохранения: нельзя было идти дальше с памятью о прошлом, она вязала ноги. Ребенком я слышал поговорку: «Тому тяжело, кто помнит всё» — и потом убедился, что век был слишком трудным для того, чтобы волочить груз воспоминаний. Даже такие потрясшие народы события, как две мировые войны, быстро становились историей. Издатели во всех странах теперь говорят: «Книги о войне не идут...» Одни уже не помнят, другие не хотят узнать о минувшем. Все смотрят вперед, это, конечно, хорошо; но древние римляне не зря обожествляли Януса. У Януса были два лица, не потому, что он был двуличным, как часто говорят, нет, он

Страница журнала «Новый мир» (1960, № 8) — начало публикации мемуаров «Люди. годы, жизнь»



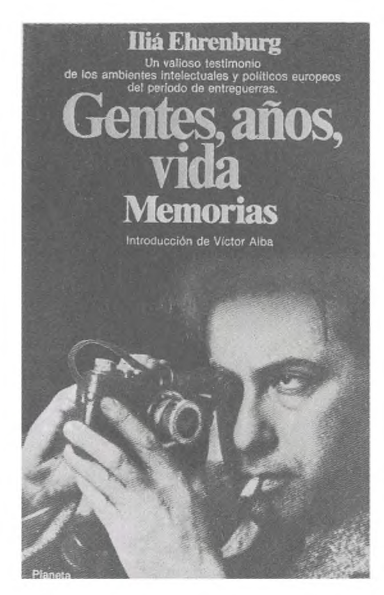
Титульный лист первого тома мемуаров «Люди, годы, жизнь» (Советский писатель, 1990). Художник Н. Лаврентьев

Илья Эренбург
ЛЮДИ, ГОДЫ, ЖИЗНЬ
ВОСПОМИНАНИЯ
В ТРЕХ ТОМАХ
ТОМ ПЕРВЫЙ
КНИГИ ПЕРВАЯ, ВТОРАЯ, ТРЕТЬЯ
ИЗДАНИЕ ИСПРАВЛЕННОЕ И ДОПОЛНЕННОЕ

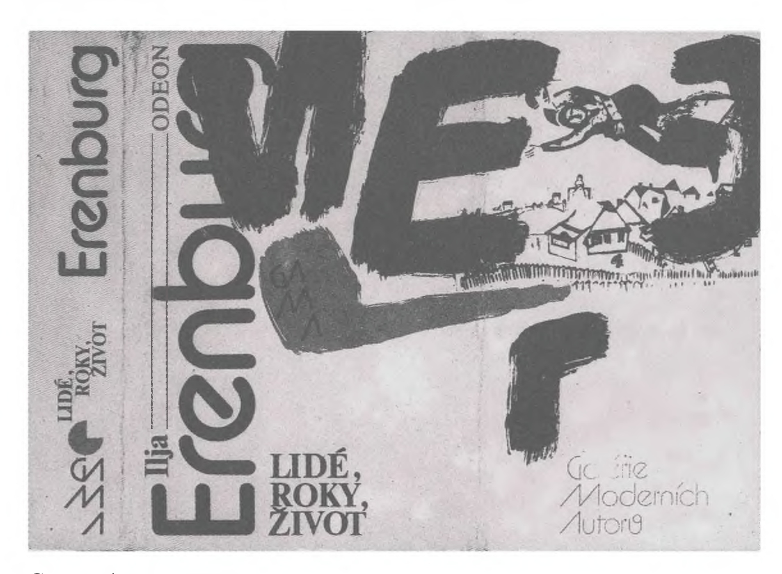
Обложка первого издания мемуаров И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь» (книги 1, 2) (Советский писатель, 1961). Художник А. Радищев



Суперобложка английского издания второго тома мемуаров «Люди, годы, жизнь», вышедшего в Лондоне в 1963 г. под названием «Первые годы революции 1918—1921»



Обложка испанского издания книги «Люди, годы, жизнь» (Барселона, 1986)



Суперобложка чешского издания мемуаров «Люди, годы, жизнь» (Прага, Одеон, 1986).



Илья Эренбург. Портрет работы Пабло Пикассо (Вроцлав, 1948 г.)




Мать писателя Анна Борисовна Эренбург



Отец писателя Григорий Григорьевич Эренбург



Киев, Институтская улица; справа — дом, в котором родился И. Г. Эренбург



Илья Эренбург. Москва, 1896 г. (собрание И. И. Эренбург)

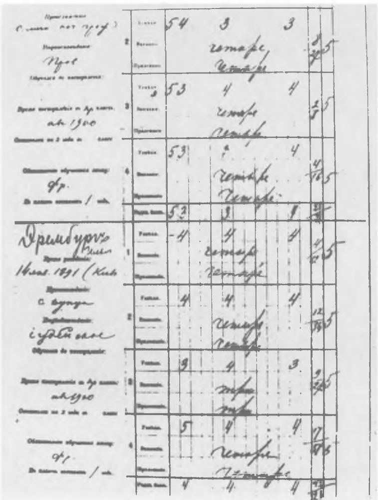
Москва, Хамовники. Дом Л. Н. Толстого



Москва, Остоженка; справа — храм Христа Спасителя



Первая московская мужская гимназия на Волхонке, где в 1900—1907 годах учился И. Эренбург



Страница гимназического классного журнала (Эренбург — гимназист приготовительного класса). (ЦГИАМО, ф. 371, оп. 1, ед. хр. 564, л. 17 об.)



И. Эренбург — гимназист



Н. И. Бухарин, 1907 г.

Надя Белобородова, 1906 г.



Г. Я. Сокольников, 1907 г.



Ася Яковлева, 1908 г.



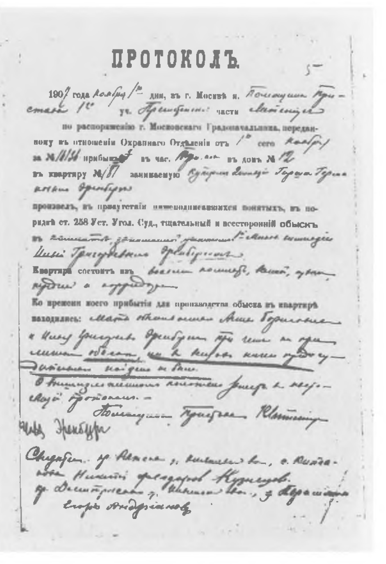
С. Б. Членов (фото 1920-х годов)



В. Л. Неймарк, 1908 г.

Надежда Львова, 1908 г.





ПРОТОКОЛЪ.

5

1907 года ноября 1-го дня, въ г. Москвѣ я, [illegible] уч. [illegible] части [illegible]

по распоряженію г. Московскаго Градоначальника, переданному въ отношеніи Охраннаго Отдѣленія отъ 1-го сего ноября за № [illegible] прибылъ въ [illegible] час. [illegible] въ домъ № 12 въ квартиру № 8 занимаемую [illegible] Эренбурга

произвелъ, въ присутствіи нижеподписавшихся понятыхъ, въ порядкѣ ст. 258 Уст. Угол. Суд., тщательный и всестороннiй обыскъ въ [illegible] Ильи Григорьевича Эренбурга.

Квартира состоитъ изъ [illegible]

Ко времени моего прибытія для производства обыска въ квартирѣ находились: [illegible]

[illegible]

Илья Эренбург

[illegible]

Протокол об обыске у И. Г. Эренбурга 1 ноября 1907 г. (ЦГАОР, ф. 63, оп. 1907, ед. хр. 2686, л. 5)

Москва, Бутырская тюрьма
(фото конца XIX в.)

Илья Эренбург в тюрьме.
Москва, январь 1908 г.







Секретно.

Начальнику московской Центральной Пересыльной Тюрьмы.

Іюня 11 я

Препровождая при семъ копію постановленія объ освобожденіи изъ подъ стражи съ отдачей подъ особый надзоръ полиц и содержащагося во ввѣренной Вамъ Тюрьмѣ сына купца Ильи Гиршева ЭРЕНБУРГА, прошу немедленно освободить его изъ подъ стражи, если онъ не числится содержаніемъ за другимъ учрежденіемъ.

Начальникъ Управленія,
Генералъ-Лейтенантъ

Отдѣльнаго Корпуса Жандармовъ,
Подполковникъ

Постановление об освобождении И. Г. Эренбурга из Центральной пересыльной тюрьмы 11 июня 1908 г. (ЦГИАМО, ф. 623, оп. 1, ед. хр. 2073, л. 7)



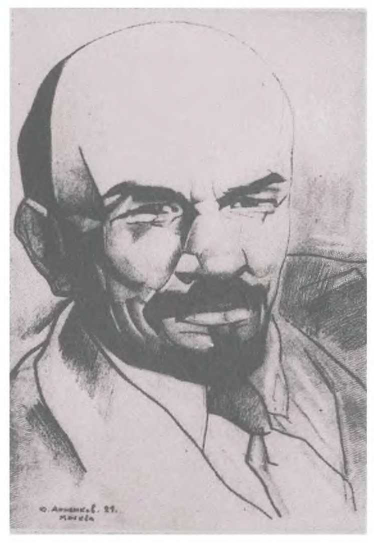
И. Эренбург с отцом и сестрами Евгенией и Изабеллой. Крым, лето 1908 г. (собрание И. И. Эренбург)

69. PARIS — La gare du Nord

Париж. Северный вокзал



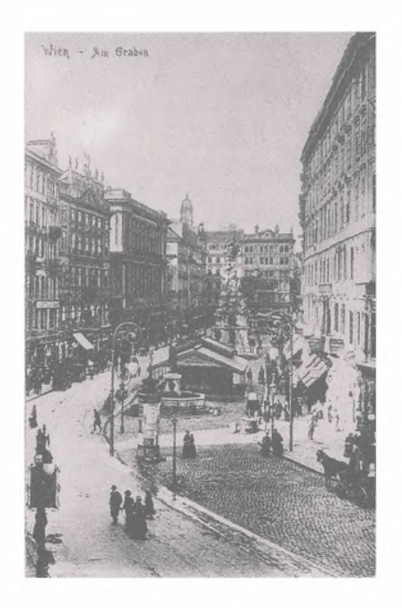
Мирон Ингбер, библиотекарь русской социал-демократической библиотеки в Париже



В. И. Ленин (рисунок Ю. Анненкова)



Париж, улица Гоблен, где находилась русская социал-демократическая библиотека (открытка начала века)



Вена (открытка начала века)



Л. Д. Троцкий (рисунок Ю. Анненкова)



Е. Г. Полонская (Париж, 1909 г.)



Е. О. Шмидт (Париж, 1910 г.)



Обложка первого номера журнала «Гелиос» (Париж, 1913). Художник И. Лебедев (журнал выпускался при участии И. Эренбурга)



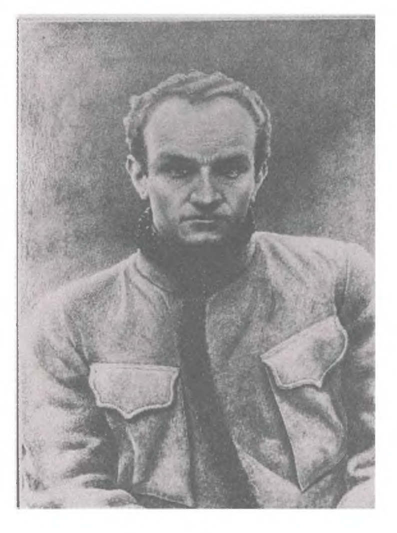
Обложка первого номера журнала «Вечера» (Париж, 1914), выходившего под редакцией И. Эренбурга



Т. И. Сорокин с Ириной Эренбург (Ницца, 1914 г.) (собрание И. И. Эренбург)



И. Г. Эренбург с матерью (Германия, 1911 г.) (собрание И. И. Эренбург)



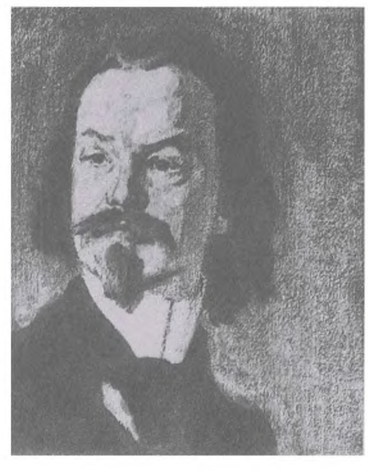
Оскар Лещинский



Франсис Жамм



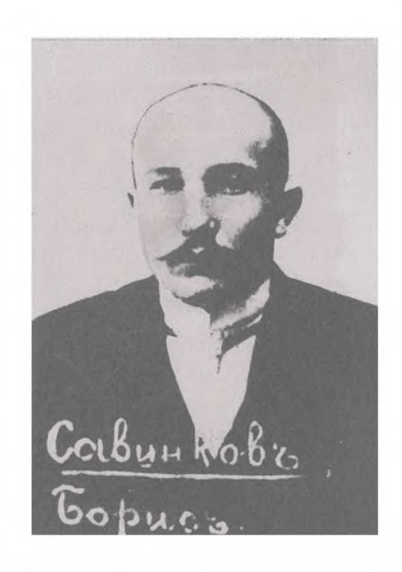
А. Н. Толстой (рисунок Ю. Анненкова)



К. Д. Бальмонт (портрет Н. Ульянова, 1905 г.)

М. А. Волошин (1910-е годы)

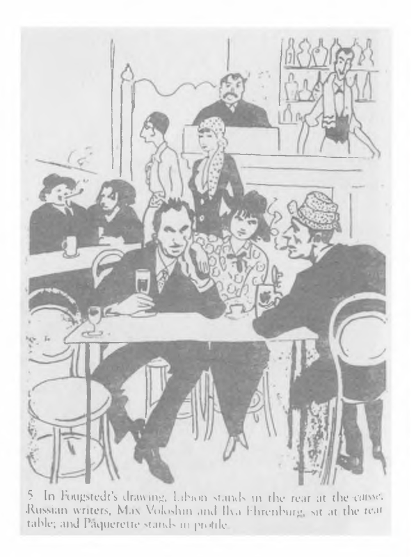




Б. В. Савинков



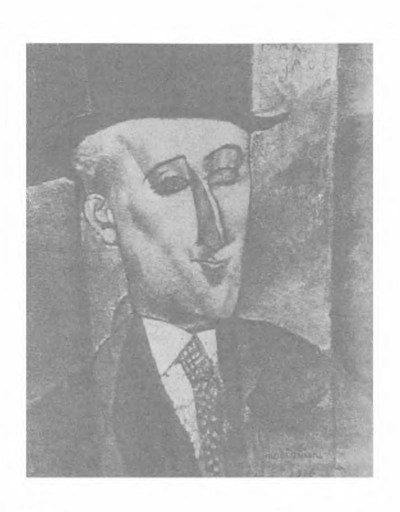
Гуашь работы И. Эренбурга.



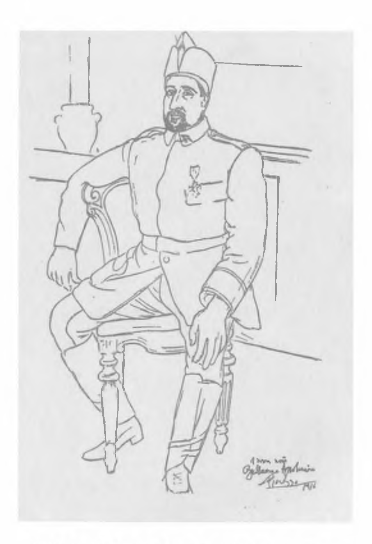
В кафе «Ротонда» (рисунок Фаугштедта); за дальним столиком М. Волошин и И. Эренбург; за кассой владелец кафе Либион



Амедео Модильяни, 1909 г.



Гийом Аполлинер (портрет работы П. Пикассо, 1916 г.)



Макс Жакоб (портрет работы А. Модильяни, 1916 г.)

Илья Эренбург (портрет работы А. Федера; Париж, 1916 г.)





Пабло Пикассо, 1917 г.

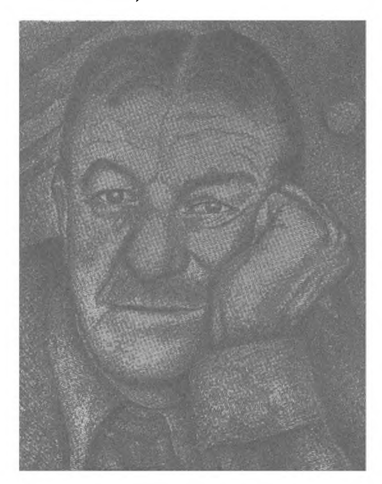


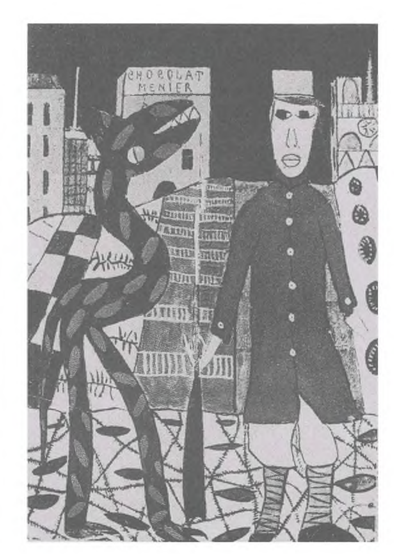
Блез Сандрар (рисунок Р. Холла, 1912 г.)



Диего Ривера (портрет работы А. Модильяни, 1914 г.)

Фернан Леже (портрет работы Н. Леже)





Солдат — гуашь И. Эренбурга



Русские солдаты в Марселе, 1916 г.

кто из них не предвидел, что через десять лет появятся пшенная каша и анкеты; жизнь казалась чересчур спокойной, люди искали в искусстве несчастья, как дефицитного сырья. Начиналась эпоха богоискательства, скандинавских альманахов, «Навьих чар».

Казалось, я был забронирован своей непримиримостью; но нет, искусство забиралось и в мое подполье. Ночами я читал Гамсуна—«Пана», «Викторию», «Мистерии», ругал себя за слабость, но восхищался: чувствовал, что есть другой мир—природа, образы, звуки, цвета. Чехов меня потрясал и тогда непонятной мне, но бесспорной правдой; я шептал: «Мисюсь, где ты?», я был влюблен в «даму с собачкой». Я увидел Айседору Дункан; она была в античной тунике и танцевала совсем не так, как Гельцер. Я говорил себе попрежнему, что все это чепуха, но порой не мог от «чепухи» заслониться. Еще гимназистом я сказал девушке, в которую влюбился: «Короленко говорит, что человек создан для счастья, как птица для полета...» Влюблялся я часто, и мне очень хотелось счастья, но я посвящал все силы, все время другому. У нас часто употребляют как похвалу эпитет «монолитный»; а монолит—это каменная глыба. Человек куда сложнее. Даже в шестнадцать лет...

Газеты были бойкими и мрачными. Эсеры увлекались экспроприациями. Людей вешали. Охранники по ночам раздирали тюфяки и перетряхивали восемьдесят томов энциклопедии Брокгауза и Ефрона.

Блок тогда писал:

Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!

Но я не знал Блока. Я очень много не знал: я был маленьким монолитом с большой трещиной. Я ходил к гимназистке Асе Яковлевой; она была на два года старше меня и, наверно, лучше разбиралась в клубке человеческих чувств. Я рассказывал ей об итогах Лондонского съезда и старался побороть многое, что теснилось в моей груди. Разговоры о пользе и вреде кооперации прерывались короткими признаниями. Мы ссорились и мирились. На рождественские каникулы Ася уехала в Бобров, обещала, во-первых, разгромить там эсеров, во-вторых, подумать хорошенько о наших отношениях. При аресте у меня отобрали ее письмо, которое начиналось

13 И. Эренбург, т. 6

словами: «Илья, мне хочется более спокойно поговорить с Вами...» А в конце была справка: «Реферата не читала, так как почти все с.-р. куда-то испарились, а может, и пыл пропал боевой...»

Трудно было спорить о статье Плеханова и одновременно мечтать о счастье. Я говорю об этом потому, что, в отличие от многих писателей, моих сверстников, я очень рано увидел маленький макет того душевного мира, в котором прожил потом добрых пятьдесят лет. На дворе еще стоял — если не по календарю, то по быту — девятнадцатый век, с клятвами Герцена и Огарева, с «кружением сердца», с Полиной Виардо, с «Чайкой», со стихами Надсона, а я между явками и романами Гамсуна уже предчувствовал климат иной эпохи.

Я подтруниваю над самоуверенностью мальчишки; но именно в те годы решалось для меня многое. Конечно, я шел путаной дорогой: жизнь не шоссе, а искусство и приподымает человека, и порой уводит его в сторону. И все же я вижу, что сейчас мне близок шестнадцатилетний юноша, который писал наивные прокламации. Если что-либо помогло мне пережить годы сомнений, разуверений, то только сознание, что дело, которому я отдал себя свыше пятидесяти лет тому назад, диктуется и разумом века, и моей совестью.

Пришли за мной в два часа ночи; я крепко спал и проснулся от голосов околоточного, шпиков, понятых. Я ничего не успел уничтожить. Обыск продолжался до утра. Мать плакала, и по квартире в ужасе носилась тетка, приехавшая погостить из Киева, она была в пышной нижней юбке. Помню, меня успокаивала, даже радовала мысль: как хорошо, что две недели назад мне исполнилось семнадцать лет! Значит, никто не посмеет усомниться в моей полной ответственности...

8

Я просидел в тюрьме всего пять месяцев, но я был мальчишкой, и мне казалось, что я сижу годы: часы в заключении другие, чем на воле, и дни могут быть необыкновенно длинными. Иногда становилось очень тоскливо, особенно под вечер, когда доносились шумы улицы, но я старался совладать с собой — тюрь-

ма в моем представлении была экзаменом на аттестат зрелости.

За полгода я успел ознакомиться с различными тюрьмами: Мясницкой полицейской частью, Сущевской, Басманной, наконец, с Бутырками. Повсюду были свои нравы.

Тюрьмы были тогда переполнены, и неделю меня продержали в Пречистенском участке, ожидая, когда освободится место. В участке было шумно. Ночью приводили пьяниц, их нещадно лупили и сажали в пьянку — так называлась большая клетка, похожая на клетки зоопарка. Сторожили меня городовые, они часто сидя засыпали, а просыпаясь, зычно сморкались и бубнили что-то про беспокойную службу. Я думал о своем: глупо, что я не припрятал получше печать военной организации! Думал я также об Асе: обидно, мы так и не успели всего договорить!.. Меня возили в охранное отделение, там унылый зобастый фотограф приговаривал: «Голову повыше... теперь в профиль...» Я с детства увлекался фотографией, любил снимать, но не любил, когда меня фотографировали, а вот в охранке обрадовался — значит, меня берут всерьез.

Меня отвезли в Мясницкую часть. Режим там был сносный. В крохотных камерах стояло по две койки. Некоторые надзиратели были добродушными, позволяли походить по коридору, другие ругались. Помню одного — когда я просил выпустить меня в отхожее место, он неизменно отвечал: «Ничего, подождешь...» Смотритель был человеком малограмотным; когда заключенным приносили книги для передачи, он сердился — не мог отличить, какие из них крамольные. В Государственном архиве я увидел его донесение, он сообщал в охранку, что отобрал принесенные мне книги — альманах «Земля» и сочинения Ибсена. Один раз он вышел из себя: «Черт знает что! Книгу для вас принесли про кнут. Не полагается! Не получите!» (Как я потом узнал, книга, его испугавшая, была романом Кнута Гамсуна.)

В Мясницкой части сидел большевик В. Радус-Зенькович; мне он казался ветераном — ему было тридцать лет; сидел он не впервые, побывал в эмиграции. Моим соседом был тоже «старик» — человек с проседью. Разговаривая с ним, я старался не выдать, что мне семнадцать лет. Однажды начальник принес мне литературный альманах; я его дал соседу, который час спустя

сказал: «А здесь для вас письмо». Под некоторыми буквами стояли едва заметные точки: книгу передала Ася. Я покраснел от счастья и от позора; в течение нескольких дней я боялся поглядеть соседу в глаза — чувства мне казались недопустимой слабостью.

Гуляли мы в крохотном дворике, среди огромных сугробов. Потом неожиданно снег посерел, стал оседать — близилась весна.

Иногда нас водили в баню, это были чудесные дни. Вели нас по мостовой; прохожие глядели на преступников — кто с удивлением, кто с жалостью. Одна старушка перекрестилась и сунула мне пятачок: я шел крайним. В бане мы долго мылись, парились и чувствовали себя как на воле.

Наружную охрану несли солдаты жандармского корпуса; они заговаривали с нами, говорили, что они нас уважают — мы ведь не воры, а «политики». Некоторые соглашались передавать письма на волю. Тридцатого марта я послал письмо Асе. Вероятно, перед этим я получил от нее записку, которая меня огорчила, потому что писал: «Только сознание, что для дела важно, чтобы я имел известия с воли, чтобы я не отстал от движения, заставило меня обратиться к Вам с просьбой писать мне». Мое письмо было найдено у Аси при обыске и приобщено к делу. По нему я вижу, что в тюрьме продолжал жить тем же, чем жил на воле. «Приятно слышать, что дело, выдержав такие препятствия, все же идет вперед. Но то же Ваше письмо говорит мне за мой план — новые члены клуба могут быть весьма симпатичными парнями, но в их социал-демократичности я весьма сомневаюсь, и их организационная работа сведется к игре деток». (Я перечитываю эти строки и улыбаюсь — семнадцатилетний мальчишка изобличает детские игры новых членов ученической организации!) Дальше я писал об общих политических вопросах: «Замоскворецкое общество самообразования» не разрешено, «Трудовой союз» закрыт; правительство, очевидно, решило запереть дверь из подполья. Мы должны ее взломать. Только одно не следует забывать — это только вспомогательное средство, а не центральное, которое должно лежать в работе в подполье».

После того как у Аси нашли это письмо, меня перевели из Мясницкой части в Сущевскую. Новая тюрьма показалась мне раем. В большой камере на нарах спало множество людей; нельзя было повернуть-

ся без того, чтобы не разбудить соседа. Все спорили, кричали, пели «Славное море, священный Байкал...». Смотритель был пьяницей, любил деньги, коньяк, шоколадные конфеты, одеколон Брокара; любил также общество интеллигентных людей, говорил: «Вы, политики,— умницы...» Разрешений на свидания не признавал, нужно было положить в бумагу три рубля. Передавать можно было все, но начальник брал себе то, что ему особенно нравилось. Иногда, изрядно выпив, он приходил в камеру, улыбаясь, слушал споры эсдеков с эсерами и приговаривал: «Вот вы ругаетесь, а я всех вас люблю — и эсеров, и большевиков, и меньшевиков. Люди вы умные, а что с Россией будет, это одному Господу Богу известно...» У него был мясистый багровый нос в угрях, и от него всегда несло спиртом.

Некоторые заключенные возмущались: весь день крик, нельзя почитать. Выбрали старосту, очкастого меньшевика, он торжественно объявил, что с девяти часов утра до двенадцати шуметь запрещается. Ровно в девять три анархиста начали хрипло горланить: «Пусть черное знамя собой означает победу рабочего люда...» Они не признавали никакого регламента, даже смотритель перед ними робел: «Вы это того... преувеличиваете». (Когда в 1936 году мне привелось провести полгода с анархистами на Арагонском фронте, я вспоминал не раз камеру в Сущевской части.)

Беспорядок, впрочем, царил не только в нашей камере, но и в охранке: в одной камере сидели и люди, случайно арестованные, которые ждали со дня на день освобождения, и террористы, обвиняемые в вооруженных налетах,— им грозила виселица. Неделю просидел церковный староста, его взяли по ошибке — разыскивали однофамильца; он каждому из нас обстоятельно доказывал, что он жертва случая, что он вполне благонадежен даже в помыслах, и никак не мог понять, почему мы в ответ смеялись. А когда пришли и сказали, что он может идти домой, он перепугался, стал говорить, что теперь-то его наверняка приведут назад — столько он наслушался за неделю недозволенного. Один эсер, участник вооруженной экспроприации, ждал смертной казни. Звали его Иванов (не знаю, была ли это подлинная фамилия). Он симулировал сумасшествие. Вначале он ограничивался кратковременными буйными припадками, потом не то переменил тактику, не то действительно тронулся, но круглые

сутки изводил нас криками, похожими на клекот птицы, беспричинным смехом, несвязными разговорами.

Следствие по моему делу вел жандармский полковник Васильев. Он старался расположить меня к себе, говорил о язвах режима, о том, что он в душе сторонник прогресса. Порой он льстил мне, порой изводил меня иронией пожилого и неглупого циника. Ему очень хотелось узнать, кто автор статьи «Два года единой партии», скоро ли произойдет новый раскол, какова позиция Ленина. На вопросы я отвечал односложно: различные документы мне переданы различными лицами, назвать которых я отказываюсь. Он заводил разговор на общие темы — о Горьком, о роли молодежи, о будущем России; говорил мне: «У меня сын вашего возраста, болван, ничем не интересуется — танцы, барышни, ликеры. А с вами приятно поговорить, вы юноша оригинальный, да и начитанный». Во время одного из допросов он начал читать вслух письмо от Аси, отобранное у меня при аресте. Я возмутился, кричал, что это не относится к допросу, что я не допущу издевательства. Он был очень доволен, называл меня «юношей с темпераментом», предлагал чай с печеньем, я отказывался. Однажды он рассказал мне, что к нему пришла девушка, которая сказала, что она моя двоюродная сестра по матери и просит о свидании со мной. «Я спросил ее, а как зовут вашу матушку, а она даже отчества не знала. Зачем вы таких дур берете в свою организацию? Я ее не задержал. Вы, конечно, догадываетесь, о ком я говорю? Яковлева. Ася». Я еле сдержался, чтобы не выдать себя, и равнодушно ответил, что все это не относится к делу.

Полковник мне солгал. Вскоре после того, как Ася приходила к нему с просьбой о свидании, у нее был произведен обыск; на беду, мое письмо из тюрьмы лежало у нее запечатанное на столе — она не успела его прочитать и уничтожить. Восьмого апреля Асю арестовали и привлекли к делу об ученической организации, а две недели спустя выпустили под залог в двести рублей.

Разумеется, я ненавидел полковника Васильева, но он казался мне интересной фигурой, хитрым следователем из романа — я ведь думал, что все жандармы глупые и невежественные держиморды.

Жандармское управление помещалось на Кудринской площади. Возили меня на извозчике; рядом сидел жандарм. Я жадно разглядывал прохожих — вдруг

окажется знакомый?.. Шли мастеровые, франты, гимназистки, военные. В палисадниках цвела сирень. Ни одного знакомого...

На последнем допросе мне сказали, что будут привлечены к суду за участие в ученической организации РСДРП Эренбург, Осколков, Неймарк, Львова, Ивенсон, Соколов и Яковлева — первая часть 126 статьи. Помимо этого, я буду привлечен по первой части 102 статьи за участие в военной организации. Васильев, усмехаясь, пояснил: «Вам лично должны дать шесть лет каторжных работ, но треть скостят по несовершеннолетию. Потом — вечное поселение. Оттуда вы удерете — я вас знаю...»

Некоторые заключенные, воспользовавшись разгильдяйством начальника Сущевки, организовали побег; насколько я помню, удалось убежать четверым. Впервые я увидел смотрителя мрачным. Не знаю, остался ли он на своем посту, но мы поплатились: нас тотчас перевели в различные места заключения как «соучастников побега».

Увидев меня, смотритель Басманной части гаркнул: «Снимай портки!» Начался личный обыск. Из рая я попал в ад. Увесистая оплеуха быстро меня ознакомила с новым режимом. В Басманке мы объявили голодовку, требуя перевода в другую тюрьму. Помню, как я попросил товарища, чтобы он плюнул на хлеб, — боялся, что не выдержу и отщипну кусок...

Меня перевели в одиночную камеру Бутырской тюрьмы; для меня это было наказанием — дело, разумеется, в возрасте; если бы теперь мне предложили на выбор общую камеру в Сущевке или одиночку, я ни минуты не колебался бы; но в семнадцать лет коротать время с самим собой нелегко, да еще без свиданий, без писем, без бумаги.

Я попробовал перестукиваться, никто не ответил. На прогулку меня не пускали. В маленькое оконце врывался яркий свет летнего дня. Воняла параша. Я начал читать вслух стихи — надзиратель пригрозил, что посадит меня в карцер. Я потребовал бумагу для заявления и написал в жандармское управление, что «содержащийся в Московской пересыльной тюрьме Илья Эренбург» не хочет дольше сидеть за решеткой: «Прошу немедленно освободить меня из-под стражи. Если же меня хотят заморить или свести с ума до суда, то пусть мне заявят об этом». Я переписываю эти

строки и смеюсь, а когда я их писал, мне было совсем не смешно. Заявление пронумеровали и приобщили к делу.

Тюремный врач нашел, что я болен острой формой неврастении. Он многого не знал: я продолжал думать о различных партийных делах, об использовании для партийной работы кооперации, о некоторых рабочих с завода Гужона, которых следовало выдвинуть вперед; сочинял без бумаги «ответ Плеханову». Думал я и о том, что Ася сдала экзамены, поступает на Высшие курсы — вряд ли наши пути в жизни сплетутся. Думал я в тюрьме и не только об этом: я начал думать о жизни, о тех больших и не вполне ясных вопросах, о которых не успел задуматься на воле. В общем, и тюрьма хорошая школа, если только тебя не секут, не пытают и если ты знаешь, что посадили тебя враги и что о тебе дружески вспоминают единомышленники.

«С вещами!..» Я подумал, что меня переводят в новую тюрьму, но мне показали бумагу: «Распишитесь». Меня выпускали до судебного разбирательства под гласный надзор полиции; я должен был незамедлительно покинуть Москву и выехать в Киев.

Я вышел на Долгоруковскую и замер. Все можно забыть, а вот этого не забудешь! В спокойные времена в спокойной стране человек растет, учится, женится, работает, хворает, дряхлеет; он может прожить всю жизнь, так и не поняв, что такое свобода; вероятно, он всегда чувствует себя свободным в той мере, в которой положено быть свободным пристойному гражданину, обладающему средним воображением. Выйдя из тюремных ворот, я остолбенел. Извозчики, парень с гармошкой, лоток, молочная Чичкина, булочная Савостьянова, девушки, собаки, десять переулков, сто дворов. Можно пойти прямо, свернуть направо или налево... Вот тогда-то я понял, что такое свобода, понял на всю жизнь.

(Никогда я не мог разгадать пушкинских строк «На свете счастья нет, но есть покой и воля...». Много раз я думал над этими словами, но так их и не понял: жизнь изменилась. В 1949 году я сидел рядом с С. Я. Маршаком в партере Большого театра; на сцене произносили речи о Пушкине — это был юбилейный вечер. Потом мы пошли в кафе на углу Кузнецкого моста. Я спросил Самуила Яковлевича, о каком

счастье мечтал Пушкин, помимо покоя и воли; Маршак ничего не ответил.)

А на Долгоруковской я долго стоял и улыбался; потом пошел домой, на Остоженку, мимо Страстной площади, там я поздоровался с Пушкиным, шел по зеленым бульварам, шел и все время улыбался.

9

Из Киева меня скоро выслали и заодно почему-то запретили проживание в Киевской, Волынской и Каменец-Подольской губерниях. Я получил проходное свидетельство в Полтаву: там жил брат моей матери, либеральный адвокат.

Город мне показался милым: тихие улицы, сады с золотыми деревьями, белые домики; но «гласный надзор полиции» мог отравить жизнь и в идиллической Полтаве. Конечно, дядюшка меня любезно принял, но я понял, что чем реже буду у него бывать, тем ему будет спокойнее. Я начал поиски комнаты; приходилось предупреждать квартировладельцев, что я состою под надзором полиции. После такого предупреждения мне неизменно отказывали — одни грубо, другие с виноватым видом, ссылаясь на тяжелые и без того условия. Наконец я попал к мужскому портному Браве, который, посоветовавшись с женой, решил сдать мне комнатушку. Я вынул книги, тетради и решил прочно обосноваться в Полтаве. Разумеется, я надеялся продолжать подпольную работу; у меня был адрес одного рабочего — мне его дали в Киеве. В течение недели я ходил с одного конца города в другой, желая убедиться, что за мной не следует шпик.

Одиннадцатого ноября 1908 года начальник полтавского жандармского управления полковник Нестеров писал: «По организации РСДРП доношу, что вновь вошедшие лица в сферу наблюдения за октябрь» — следовал список, и в нем «Илья Григорьев Эренбург — студент». Жалко, что с его донесением я ознакомился полвека спустя: наверно, мне польстило бы, что он принял меня за студента.

Мне трудно было бы вспомнить некоторые подробности моей полтавской жизни; на помощь еще раз пришли архивы полиции: «Копия с полученного агентурным путем письма поднадзорного Ильи Григорьева

Эренбурга. Полтава от 21 сентября 1908 г. к Симе в Киев. «Уважаемый товарищ! Сообщаю некоторые сведения о состоянии Полтавских организаций. Существуют 2—3 кружка, сил нет. Вообще положение плачевное. Говорить при таких условиях о конференции по меньшей мере смешно... Меня как «большевика» долго не пускали, да и теперь держат на «исключительном положении». Очень просил бы вас выслать несколько десятков «Южного пролетария», а также сообщить, что у вас нового».

Я не помню Симы, но вспоминаю, что в Полтаве была меньшевистская организация, и, будучи большевиком, к тому же чрезвычайно молодым и чрезвычайно дерзким, я напугал милого тщедушного меньшевика с чеховской бородкой, который приговаривал: «Нельзя же так — все сразу, право, нельзя...» Мне удалось, однако, связаться с тремя большевиками, работавшими в железнодорожном депо, и написать две прокламации.

Я должен был раз в неделю являться в участок, но «гласный надзор» этим не ограничивался: то и дело ко мне приходили городовые, будили на рассвете, стучали в окошко ночью. Как-то, возвратившись домой, я увидел на моей постели городового в башлыке; он укоризненно сказал «все ходите», взял со стола тетрадку — конспект «Истории философии» Куно Фишера,— аккуратно связал веревкой мои книги и уволок их.

Портной Браве, всхлипывая, попросил меня освободить комнату: в участке ему сказали, что, если он меня не выдворит, у него будут крупные неприятности. Снова начались унизительные поиски жилья. На третий или четвертый день я нашел удобную комнату, и хозяин в ответ на мое предупреждение рассмеялся: «Я сам поднадзорный...» Он сочувствовал эсерам, и мы по ночам спорили о роли личности в истории; иногда нашу дискуссию прерывал очередной визит городового.

Дядя предложил мне пойти в окружной суд — он защищал горемыку, которого обвиняли в краже. Я начал каждый день ходить на судебные разбирательства — они мне показались куда интереснее романов. Я знал, что люди живут плохо, помнил казармы Хамовнического завода, видел ночлежки, ночные чайные, пьяниц, людей жестоких и темных, увидел тюрьму. Но все это было извне, а на суде передо мной раскрывались сердца людей. Почему тихая, скромная крестьян-

ка зверски убила соседа? Почему старик зарезал падчерицу, с которой он жил? Почему люди верили рябому, уродливому чудотворцу? Почему они полны темноты, предрассудков, бурных и непонятных им самим страстей? Я и до того знал, что есть «база» и «надстройка», но в Полтаве я впервые серьезно задумался над уродливостью и вместе с тем прочностью «надстройки». Прежде мне казалось, что можно изменить людей в двадцать четыре часа — стоит только пролетариату взять в свои руки власть. Слушая признания подсудимых, показания свидетелей, я понял, что все не так просто. Я взял из библиотеки рассказы Чехова.

В Полтаве я продержался всего полтора месяца. Меня вызвал полицмейстер и сказал, что мне придется покинуть город. «Куда вы намереваетесь отправиться?» Я ответил первое, что мне пришло в голову: «В Смоленск».

Я не знал, что причиню хлопоты властям в Смоленске. Недавно Р. Островская, научный сотрудник смоленского архива, прислала мне справку. Оказывается, полковник Нестеров сообщил своему коллеге в Смоленске, генералу Громыко, что «бывший студент Илья Григорьев Эренбург 10 ноября изъявил свое согласие перейти на жительство в гор. Смоленск, куда ему полтавским полицмейстером было выдано проходное свидетельство». Одновременно полковник Нестеров предупреждал генерала Громыко: «Означенный Эренбург, проживая в Полтаве, успел войти в сношение с лицами, принадлежащими к местной организации Российской социал-демократической рабочей партии». Двадцать четвертого ноября начальник смоленского жандармского управления приказал тотчас сообщить ему о моем приезде в Смоленск. Меня долго разыскивали.

Из Полтавы я поехал в Киев и неделю прожил там без прописки. Каждую ночь приходилось ночевать на новом месте. Как-то я пришел вечером по указанному адресу, звонил, стучался в дверь, но напрасно. Может быть, я неверно записал адрес, не знаю. Я шагал по Бибиковскому бульвару. Было холодно, падал мокрый снег. Навстречу шла молоденькая девушка, на ней были летние туфли. Она позвала меня: «Пойдем?» Я отказался. Час спустя мы снова встретились; она поняла, что у меня нет ночлега, отвела к себе в теплую комнату — «отогреешься», — дала пачку папирос (я не

курил, но от папиросы никогда не отказывался), а сама пошла на бульвар — искать клиента.

(Среди проституток есть много женщин с нерастраченной нежностью. Это понял итальянский кинорежиссер Феллини, работая над «Ночами Кабирии». Я видел его последний фильм «Сладкая жизнь», фильм чрезвычайно жестокий, в нем, пожалуй, единственное теплое, человеческое — это римская проститутка, которая доброжелательно принимает у себя парочку богатых изломанных влюбленных.)

В Москве меня ждали те же трудности. Домой я не мог пойти и не знал, где мне приютиться. Пришлось разыскивать знакомых, не связанных с подпольем, так называемых «сочувствующих». Один мой товарищ по гимназии, увидев меня, чрезвычайно испугался, стал говорить, что он сдает выпускные экзамены, что я могу погубить всю его жизнь, предлагал деньги и выталкивал в переднюю. Ночевал я у одной акушерки; она так боялась, что не могла уснуть, да и мне не дала: все время ей казалось, что кто-то идет по лестнице, она плакала и жадно глотала эфирно-валериановые капли. Вскоре ночевки иссякли. Я провел ночь на улице. Я ходил и думал: вот мой город, вот дом, куда я приходил, и для меня нет места!.. Глупые мысли, их оправдывает только молодость.

Еще более глупым было дальнейшее: я направился в жандармское управление и заявил, что предпочитаю тюрьму «гласному надзору». Полковник Васильев долго надо мной смеялся, потом сказал: «Ваш батюшка подал заявление о том, чтобы вам разрешили кратковременный выезд за границу для лечения». Я решил, что полковник надо мной издевается, но он показал мне бумагу о том, что на юридическом языке называется «изменением меры пресечения». В бумаге говорилось, что надзор полиции признан недостаточным и что «для обеспечения явки на судебное разбирательство» мой отец должен внести за меня залог в размере пятисот рублей. (За Кору Ивенсон взяли четыреста, за Неймарка — триста, за Яковлеву — двести, за Осколкова — сто. Не знаю, кто устанавливал расценку и чем он руководствовался.)

Обвинительный акт был вручен обвиняемым полтора года спустя — 31 мая 1910 года. Я тогда жил в Париже и писал стихи о средневековых рыцарях. Меня официально уведомили, что мой отъезд за гра-

ницу был произведен незаконно, ибо «закон исключает возможность разрешения обвиняемым пребывания за границей, то есть за пределами досягаемости». Отцу было объявлено, что внесенный им залог «на основании 427 статьи Устава уголовного уложения будет обращен в капитал на устройство мест заключения».

(Судебная палата в сентябре 1911 года разбирала дело об ученической организации; дело о скрывшихся Эренбурге и Неймарке выделили и отложили до розыска виновных. Судили тех, у кого ничего не нашли. Защитники не без основания указывали, что зачинщики скрылись. Осколкова приговорили к восьми месяцам заключения, остальных оправдали.)

Уезжать за границу мне не хотелось: все, чем я жил, было в России. Я разыскал одного из товарищей, он сказал: «Поезжайте. Вам нужно пополнить политическое образование. Ленин теперь не в Женеве, а в Париже. Поезжайте в Париж, там вы найдете Савченко, Людмилу...»

Я решил пробыть в Париже год, а потом нелегально вернуться в Россию. «Только в Париж»,— сказал я родителям. Мать плакала: ей хотелось, чтобы я поехал в Германию и поступил в школу; в Париже много соблазнов, роковых женщин, там мальчик может свихнуться...

Я уезжал с тяжелым сердцем и с еще более тяжелым чемоданом: туда я положил любимые книги. На мне было зимнее пальто, меховая шапка, ботики.

Седьмого декабря 1908 года генерал Громыко сообщал полтавскому полковнику Нестерову, что «Илья Григорьев Эренбург в гор. Смоленск до сего времени не прибывал». В тот самый день Илья Григорьев, высунувшись из окна вагона третьего класса, недоверчиво глядел на зеленую траву и на маленькие домики парижских пригородов.

10

Я хорошо помню декабрьский день, когда я вышел из Северного вокзала на грязную шумную площадь. Меня удивил ветер — в нем чувствовалось дыхание моря; мне стало весело и тревожно. Чемоданы я оставил в камере хранения и почувствовал себя сразу свободно. Правда, одет я был несуразно, но

никто не обращал на меня внимания, в первые же часы я понял, что в этом городе можно прожить незаметно — никто тобой не интересуется.

Я зашел в бар. У цинковой стойки стояли краснолицые извозчики в цилиндрах; они пили загадочные напитки — багровые и зеленые. Я вспомнил московских извозчиков, и защемило сердце — эти ведь не станут говорить про овес... Я заказал кофе. Хозяйка меня о чем-то спросила, я не понял. (Я был убежден, что могу говорить по-французски — учился в гимназии, брал частные уроки; но выяснилось, что я знаю несколько сот слов, которые Расин вставлял в свои трагедии, а самых необходимых в жизни не понимаю.) Мне дали черный кофе в бокале и рюмочку рома. Я испугался, но выпил.

Я знал, что русские эмигранты живут неподалеку от Латинского квартала, и спросил полицейского, как мне туда добраться. Он мне показал на омнибус: в Париже оказалась наша конка, только без рельсов и двухэтажная. Я взобрался на империал и сел рядом с кучером; в руке у него был длинный кнут. Он то и дело засыпал; на его нижней губе дрожал погасший окурок сигареты. Просыпаясь, он начинал петь; так как он много раз просыпался, то в конце концов я понял первые слова песни: «Сердце цыгана — это вулкан...» Ему было под шестьдесят. Мне он казался даже не старым, а древним, как пепельные дома Парижа.

Путь был длинным — с одного конца города на другой. Мы пересекли Большие Бульвары; тогда это был центр города. Я вдруг догадался, что здесь не только другие нравы, но и другой календарь: сегодня двадцатое декабря, скоро Рождество, вот почему всюду реклама — подарки, праздничные ужины. На Бульварах было множество палаток: в одних продавали всяческую дребедень, в других были огромные, непонятные мне игры — рулетки.

На углах улиц стояли певцы с нотами; они пели что-то грустное; зеваки, толпившиеся вокруг, подпевали. На тротуарах громоздились кровати, буфеты, шкафы — мебельные магазины. Вообще все товары были на улице — мясо, сыры, апельсины, шляпы, ботинки, кастрюли. Меня удивило количество писсуаров; на них было написано: «Лучший шоколад Менье», внизу краснели штаны солдат. Ветер был холодный, но люди не торопились: они не шли куда-то, а прогуливались.

Кафе были с террасами, и на многих террасах чадили жаровни; возле них сидели почтенные старики. Мне захотелось написать Асе, сестрам. Наде Львовой, что в Париже топят улицу. Никто не поверит!..

На бульваре Себастополь я увидел паровой трамвай, он трагически свистел. Извозчики гикали и щелкали бичами. Пролеток не было, у извозчиков были кареты, как у московского генерал-губернатора. Я увидел, что в одной карете едет парочка, они целовались; я поспешно отвернулся, чтобы не помешать им. Иногда дорогу пересекали кареты без лошадей — автомобили; они гудели, грохотали, и лошади шарахались в ужасе.

Я дал кондуктору серебряную монету; он попробовал ее на зуб и, заметив мое изумление, весело улыбнулся. Никогда прежде я не видел на улице столько людей. Москва мне показалась милым, спокойным детством.

Отчаянно кричали газетчики: «Ля пресс!», «Ля патри!». Я думал, что приключилось важное событие. Может быть, Германия объявила войну? Или эсеры бросили бомбу в Столыпина? Конечно, индивидуальный террор ничего не может решить, но все-таки приятно... Газетчик на ходу вскочил в омнибус. Я купил газету. На первой странице был большой портрет неизвестного мне человека. Я долго изучал заголовки и понял, что этот человек убил свою любовницу, положил труп в сундук и отправил малой скоростью в Нанси.

Я не знал, где мне нужно слезть, чтобы попасть в Латинский квартал, и наконец спросил кучера. Он засмеялся и сказал: «Слезайте». Это было на площади Денфер-Рошеро. Посередине площади был памятник: сердитый лев глядел прямо на меня; я прочитал на цоколе, что он поставлен в память защиты Бельфора от пруссаков. Я с радостью подумал, что увижу Стену коммунаров. В Москве я устраивал лекцию В. П. Потемкина для студентов и гимназистов; он красиво говорил и кончил словами: «Коммуна умерла, да здравствует Коммуна!» Прохожие в моем представлении сливались с санкюлотами, со львиным мужеством защитников Бельфора и с коммунарами, о которых я знал по книжке Лиссагаре.

Но нужно найти комнату... Гостиниц было очень много; я выбрал одну, с самой маленькой вывеской,— наверно, здесь дешевле. Хозяйка дала мне медный

подсвечник, закапанный стеарином, большой ключ и крохотное полотенце, похожее на салфетку. Я протянул ей паспорт, но она ответила, что это ее не интересует. В номере стояла очень большая высокая кровать, занимавшая почти всю комнату. Пол был каменный. Я принял окно за дверь на балкон, балкона, однако, не оказалось; я увидел, что во всех домах такие же окна — прямо от пола. А вот стола в номере не было. Удивительно, даже в комнатушке портного Браве стоял стол... В номере было холодно. Я спросил хозяйку, нельзя ли затопить камин. Она ответила, что это очень дорого, и обещала положить мне на ночь в кровать горячий кирпич. (На следующий день я все же решил разориться, и коридорный принес мне мешок с углем. Я не знал, как разжечь камин,— уголь был каменным; положил газеты, щепки, все это быстро сгорело, а проклятый уголь не зажигался; вымазал лицо и уснул снова в холодной комнате.)

Сидеть в номере было глупо. Я отложил поиски Савченко и Людмилы на следующий день и пошел бродить по Парижу. Мужчины были в котелках, женщины в огромных шляпах с перьями. На террасах кафе влюбленные преспокойно целовались; я даже перестал отворачиваться. По бульвару Сен-Мишель шли студенты, шли по мостовой, мешая движению, но никто их не разгонял. Сначала мне показалось, что это демонстрация, но нет, они просто развлекались. Продавали жареные каштаны. Стал накрапывать дождик. В Люксембургском саду трава была нежно-зеленая. В декабре!.. Мне было очень жарко в ватном пальто. (Ботики и меховую шапку я оставил в гостинице.) Пестрели яркие афиши. Все время мне казалось, что я в театре.

Я долго прожил в Париже; различные события, лица, обрывки фраз смешались в моей памяти; но первый парижский день я хорошо запомнил: этот город меня поразил. Самое удивительное, что он остался прежним; Москвы не узнать, а Париж все тот же. Когда я теперь приезжаю в Париж, мне становится невыразимо грустно — город тот же, изменился я; мне трудно ходить по знакомым улицам — это улицы моей молодости. Конечно, давно нет ни фиакров, ни омнибусов, ни парового трамвая; неоновые вывески куда ярче прежних; редко можно увидеть кафе с красными бархатными или кожаными диванами; писсуаров осталось мало, они запрятались под землю. Но ведь это

мелочи. По-прежнему люди живут на улице, влюбленные целуются, где им вздумается, никто ни на кого не обращает внимания. Старые дома не изменились — что им лишних полвека, в их возрасте это нечувствительно. Слов нет, изменился мир,— следовательно, и парижане должны думать о многом, о чем они раньше не подозревали: об атомной бомбе, о скоростных методах производства, о коммунизме. Но с новыми мыслями они все же остаются парижанами, и я убежден, что если теперь попадет в Париж восемнадцатилетний советский паренек, он разведет руками, как я в 1908 году: «Театр...»

На следующий день я отправился в Латинский квартал. На бульваре Сен-Мишель я стал прислушиваться к разговорам прохожих: как только услышу русскую речь, спрошу, где здесь эмигрантская библиотека; там-то, наверно, мне скажут адрес Савченко и Людмилы. Я потратил на поиски полдня. Библиотека помещалась на авеню де Гобелен, в глубине грязного двора. Я поднялся по винтовой лестнице в помещение, походившее на длинный сарай. Там стояли полки с книгами, лежали русские газеты, там я познакомился с библиотекарем, товарищем Мироном (Ингбером). Он был меньшевиком, это меня огорчило; но вскоре я понял, что он озабочен одним: не хочет, чтобы читатели зачитывали библиотечные книги. Он мне прочел длинную лекцию о том, как обращаться с книгой, я обещал никогда не загибать страниц и не делать на полях заметок. (Он все же подпустил шпильку — сказал, что именно некоторые большевики любят писать на библиотечных книгах.) Потом он относился ко мне благосклонно: я начал писать стихи, а он обожал поэзию. Это был близорукий тихий и доброжелательный человек. Каждый вечер он отправлялся в маленькую пивную на улице Брока, там ел сосиски и работал — составлял каталог зарубежных изданий. Он не знал, где живут Савченко и Людмила, но сказал, что скоро придет кто-нибудь из большевистской группы. Действительно, два часа спустя я уже был на квартире, где жили Савченко и Людмила. У них были две маленькие комнаты, кухня с газом; в комнатах стояли раскладушки. Все напоминало студенческую квартиру где-нибудь на Козихах. Вот только газовая плитка меня заинтересовала... Савченко была заботливой

женщиной лет тридцати (мне она казалась старухой). Она сразу начала меня опекать, сказала, что жить в гостинице дорого и что завтра она пойдет со мной, мы найдем меблированную комнату, это нетрудно — у подъезда висит желтое объявление. А вот сегодня вечером они возьмут меня на собрание большевистской группы — там будет Ленин...

Мы обедали, я нервничал, глядел на часы — не опоздать бы! Конечно, Савченко и Людмила рассказывают удивительные вещи о Париже, но если я сюда приехал, то с одной целью — увидеть Ленина.

11

Большевистская группа собиралась в кафе на авеню д'Орлеан, неподалеку от Бельфорского льва. На втором этаже имелся небольшой зал; как то принято в Париже, его предоставляли безвозмездно — посетители должны были оплачивать только кофе или пиво. Мы пришли одними из первых. Я спросил Савченко, что мне заказать; она ответила: «Гренадин. Все наши пьют гренадин...» Действительно, всем приносили ярко-красный приторный сироп, к которому добавляли сельтерскую воду. Только Ленин заказал кружку пива. (Потом я неоднократно слышал, как официанты удивлялись: революционеры, а пьют гренадин!.. Сироп французы прибавляют к чересчур горьким крепким напиткам; а в воскресенье, когда посетители приводят в кафе всю семью, малышей бесплатно угощают гренадином.)

На собрании было человек тридцать; я глядел только на Ленина. Он был одет в темный костюм со стоячим крахмальным воротничком; выглядел очень корректно. Я не помню, о чем он говорил, но, будучи достаточно дерзким мальчишкой, я попросил слова и в чем-то возразил. Он ответил мне мягко, не обругал, а разъяснил — я того-то не понял... Людмила мне сразу сказала, что я поступил глупо. Когда собрание кончилось, Владимир Ильич подошел ко мне: «Вы из Москвы?..» Я ему объяснил, что в московской организации работал до января, потом был арестован, попытался устроиться в Полтаве, там отыскал товарищей. Ленин сказал, чтобы я к нему зашел.

Я разыскал дом на уличке возле парка Монсури (теперь я проверил — это была улица Бонье). Я долго

стоял у двери — не решался позвонить; от недавней дерзости не осталось следа. Дверь открыла Надежда Константиновна. Ленин работал; он сидел, задумавшись, над длинным листом бумаги; чуть щурил глаза.

Я рассказал ему о провале ученической организации, о статье «Два года единой партии», о положении в Полтаве. Он внимательно слушал, иногда едва заметно улыбался, мне казалось — он догадывается, что я еще мальчишка, и это путало мои мысли. Я сказал, что помню на память адреса для рассылки газеты. Надежда Константиновна адреса записала. Я хотел уходить, но Владимир Ильич меня удержал; он стал расспрашивать, как настроена молодежь, кого из писателей больше читают, популярны ли сборники «Знания», на каких спектаклях я был в Москве — у Корша, в Художественном театре. Он ходил по комнате, а я сидел на табурете. Надежда Константиновна сказала, что время обедать; я решил, что засиделся, но меня оставили, накормили. Меня удивил порядок: книги стояли на полке, на рабочем столе Владимира Ильича ничего не было накидано — не похоже ни на комнаты моих московских товарищей, ни на квартиру, где жили Савченко и Людмила. Владимир Ильич несколько раз повторил Надежде Константиновне: «Вот прямо оттуда... Знает, чем живет молодежь...»

Меня поразила его голова. Я вспомнил об этом пятнадцать лет спустя, когда увидел Ленина в гробу. Я долго глядел на этот изумительный череп: он заставлял думать не об анатомии, но об архитектуре.

(Много лет спустя после смерти Ленина я взял воспоминания Н. К. Крупской. Надежда Константиновна писала, что Ленин прочитал мой первый роман. «Это, знаешь, Илья Лохматый (кличка Эренбурга),— торжествующе рассказывал он.— Хорошо у него вышло». Я был у Владимира Ильича в самом начале 1909 года; и я не знал, что снова с ним мысленно разговаривал — незадолго до его смерти — в 1922 или 1923 году, когда он читал мою книгу «Хулио Хуренито».)

Несколько раз я слышал Ленина на собраниях; говорил он спокойно, без пафоса, без красноречия; слегка картавил; иногда усмехался. Его речи походили на спираль: боясь, что его не поймут, он возвращался к уже высказанной мысли, но никогда не повторял ее, а прибавлял нечто новое. (Некоторые из подражавших впоследствии этой манере говорить забывали, что

спираль похожа на круг и не похожа — спираль идет дальше.)

Ленин внимательно следил за политической жизнью Франции, изучал ее историю, ее экономику, знал быт парижских рабочих. Он не только говорил по-французски, но и мог писать на этом языке статьи.

В мае 1909 года я был на демонстрации у Стены коммунаров. Впереди шли участники Коммуны; их было еще много, и они бодро шагали. Мне они показались глубокими стариками; я думал о Коммуне как о странице древней истории,— ведь это было тридцать восемь лет назад! У Стены коммунаров я увидел Ленина; он стоял среди группы большевиков и глядел на стену — из камня выступали тени федератов.

Видел я Ленина и в библиотеке Сент-Женевьев, и на скамейке в парке Монсури, среди старух и детишек, и в рабочем театре на улице Гэтэ, где певец Монтегюс пел революционные песенки.

В пылу полемики против эсеров, пренебрегавших законами развития общества, я, разумеется, отрицал всякую роль личности в истории. Несколько лет назад я задумался над фразой из письма Энгельса: «Маркс и я отчасти сами виноваты в том, что молодежь иногда придает больше значения экономической стороне, чем это следует. Нам приходилось, возражая нашим противникам, подчеркивать главный принцип, который они отрицали, и не всегда находилось достаточно времени, места и повода отдавать должное и остальным моментам, участвующим во взаимодействии». Пример Ленина поставил многое на свое место.

Когда я пришел к Владимиру Ильичу, консьержка мне строго сказала: «Вытрите ноги». Разве она понимала, кто ее жилец? Разве понимал официант кафе на авеню д'Орлеан, что о господине, который заказывает кружку пива, восемь лет спустя будет говорить весь мир? Разве догадывались посетители библиотеки, что человек, аккуратно выписывающий из книг цифры и имена, изменит ход истории, что о нем будут писать десятки тысяч авторов на всех языках мира? Да разве я, с благоговением глядевший тогда на Владимира Ильича, мог себе представить, что передо мной человек, с которым будет связано рождение новой эры человечества?

Владимир Ильич был в жизни простым, демократичным, участливым к товарищам. Он не посмеялся

даже над нахальным мальчишкой... Такая простота доступна только большим людям; и часто, думая о Ленине, я спрашивал себя: может быть, воистину великой личности чужд, даже неприятен, культ личности?

Ленин был человеком большим и сложным. В бурные годы гражданской войны после исполнения сонаты Бетховена Исаем Добровейном Ленин сказал А. М. Горькому: «Ничего не знаю лучше «Appassionata», готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!» И, прищурясь, он прибавил невесело: «Но часто слушать музыку не могу, действует на нервы, хочется милые глупости говорить и гладить по головкам людей, которые, живя в грязном аду, могут создавать такую красоту. А сегодня гладить по головке никого нельзя — руку откусят,— и надобно бить по головкам, бить безжалостно, хотя мы, в идеале, против всякого насилия над людьми. Гм-гм,— должность адски трудная!»

Я выписал эту длинную цитату из воспоминаний Горького, потому что она слишком тесно связана с моей жизнью и с моими мыслями, нет, местоимение не то — с нашим веком, с нашей судьбой.

12

Мне довелось повидать различные эмиграции — левые и правые, богатые и нищие, уверенные в себе и растерянные; видел я и русских, и немцев, и испанцев, и французов. Одни эмигранты вздыхали о прошлом, другие жили будущим. Но есть нечто общее между эмигрантами различных толков, различных национальностей, различных эпох: отталкивание от чужбины, где они очутились не по своей воле, обостренная тоска по родине, потребность жить в тесном кругу соотечественников и вытекающие отсюда неизбежные распри.

Старый большевик А. С. Шаповалов попал в эмиграцию после революции 1905 года; он рассказывает, как возмущались его товарищи бельгийскими нравами: «Ну ее к черту, эту Бельгию с ее хваленой свободой!.. Оказывается, что здесь не смей после десяти часов вечера в своей же комнате ни ходить в сапогах,

ни петь, ни кричать». Задолго до этого Герцен, описывая эмиграцию в Лондоне, говорил, что «француз не может примириться с «рабством», по которому трактиры заперты в воскресенье».

Взрослые растения трудно пересаживать, они болеют, часто гибнут. Теперь у нас применяется зимняя пересадка: дерево выкапывают, когда оно в летаргии. Весной оно возвращается к жизни на новом месте. Хороший метод, особенно потому, что у дерева нет памяти...

Я помню Мигеля Унамуно в Париже — он был эмигрантом во времена Примо де Ривера; он сидел в кафе «Ротонда» и вырезывал из бумаги драконов и быков; потом к его столику присаживались испанцы, и Унамуно говорил им, что во Франции нет, не было, да и никогда не будет Рыцаря Печального Образа. (Он сам походил на Дон Кихота.) Помню Эрнста Толлера в Лондоне, задыхающегося от туманов и лицемерия; он не выдержал жизни в изгнании и покончил с собой. Жан Ришар Блок годы войны провел в Москве; человек большой воли, он старался не выдать своей тоски, но, когда он говорил о Франции, его печальные глаза становились еще печальнее; на стене комнаты в гостинице «Националь» висела голубая бумажка — обертка давно выкуренных французских сигарет. Пабло Неруда сидел в комнате пражской гостиницы, большой и неподвижный, похожий на бога древних ацтеков; но стоило ему заговорить о раковинах на тихоокеанском побережье, как его лицо оживлялось; он с негодованием рассказывал о проделках одного из чилийских диктаторов — с негодованием и в то же время с нежностью: как-никак диктатор был чилийцем. В 1946 году, находясь в Париже, я пошел проведать А. М. Ремизова, тяжело больного, сгорбленного в три погибели. Он был одинок, жил в нищете и в томлении. Почему он очутился в эмиграции? Вряд ли он сам смог бы это объяснить. Он говорил, что во сне видит всегда Россию, давних друзей, Петербург студенческих лет. А в комнате висели русские картинки, русские зверушки и, конечно же, русские чертяки.

В 1932 году я писал про белых эмигрантов: «Вокруг них жизнь, к которой они, по существу, никак не причастны. Они живут в Париже, как в чердачной конуре роскошной гостиницы. Разучившись говорить по-русски, они не овладели французским языком. Они

плачут, когда смотрят в маленьком русском театре «Дети Ванюшина». Они мурлычут песенки Вертинского. Они ходят на вечера различных «землячеств». Они не могут расстаться даже со старым календарем и встречают Новый год 13 января. В одной русской квартире я видел самовар, воду для него нагревали на газовой плитке».

Все отличало дореволюционную эмиграцию от белой. Русские беженцы, добравшиеся после революции до Парижа, поселились в буржуазных кварталах — в Пасси, в Отэй; а революционная эмиграция жила на другом конце города, в рабочих районах Гобелен, Итали, Монруж. Белые пооткрывали рестораны «Боярский теремок» или «Тройка»; одни были владельцами трактиров, другие подавали кушанья, третьи танцевали лезгинку или камаринскую, чтобы позабавить французов. А эмигранты-революционеры ходили на собрания французских рабочих; эсеры спорили с эсдеками, «отзовисты» — со сторонниками Ленина. Разные люди — разная и жизнь...

Если я заговорил о некоторых чувствах, присущих всем людям, оказавшимся поневоле на чужбине, то только для того, чтобы объяснить мое душевное состояние, когда в январе 1909 года я наконец-то снял меблированную комнату на улице Данфер-Рошеро, разложил привезенные с собой книги, купил спиртовку, чайник и понял, что в этом городе я надолго. Конечно, Париж меня восхищал, но я сердился на себя: нечем восхищаться!.. Я уже не был ребенком, меня пересадили без кома земли, и я болел. Турист может восторгаться не виданной им природой, чужими нравами, он ведь приехал для того, чтобы смотреть; а эмигрант и восторгаясь отворачивается. Здесь нет весны, думал я в тоске. Разве французы могут понять, как идет лед, как выставляют двойные рамы, как первые подснежники пробивают ледяную кору? В Париже и зимой зеленела трава. Зимы вообще не было, и я печально вспоминал сугробы Зачатьевского переулка, Надю, облачко возле ее губ, тепло руки в муфте. Бог ты мой, сколько во Франции цветов! Ползли по стенам душистые глицинии, в каждом палисаднике были чудесные розы. Но, глядя на лужайки Медона или Кламара, я огорчался: где же цветы? Как молитву, я повторял: мать-и-мачеха, иван-да-марья, купальница, львиный зев...

Французы мне казались чересчур вежливыми, неискренними, расчетливыми. Здесь никто не вздумает раскрыть душу случайному попутчику, никто не заглянет на огонек; пьют все, но никто не запьет с тоски на неделю, не пропьет последней рубашки. Наверно, никто и не повесится...

Повесился Виталий. Говорили, что он запутался, залез в долги, выдавал чужие стихи за свои; мне он часто говорил, что ему «тошно» в Париже. Я бывал у Тамары Надольской, худой девушки с глазами лунатика. Мы говорили о России, о больших чувствах, о цели жизни. Жила она в мансарде; в оконце был виден огромный чужой город. Она повторяла, что все в жизни оказалось не таким, как она думала. Она выбросилась из оконца на мостовую. Таню Рашевскую я знал еще в Москве, она была сестрой моего школьного товарища Васи; сидела в тюрьме, уехала в Париж, поступила на медицинский факультет, вышла замуж за красивого румына, потом отравилась. На похороны приехала ее мать из Москвы; уломали попа, дали всем свечи, дьякон пел: «И презревши все прегрешения...»

Иногда я ходил на доклады — их называли «рефератами». Мы собирались в большом зале на авеню де Шуази; зал был похож на сарай; зимой его отапливали посетители. А. В. Луначарский рассказывал о скульпторе Родене. А. М. Коллонтай обличала буржуазную мораль. Порой врывались анархисты, начиналась потасовка.

(Когда я начал писать стихи, А. В. Луначарский меня приободрил, говорил мне, что можно быть революционером и любить поэзию. Анатолий Васильевич был для меня мостом — он связывал мое отрочество с новыми мечтами. Можно увидеть в воспоминаниях о нем: «огромная эрудиция», «всесторонняя культура». Меня поражало другое: он не был поэтом, его увлекала политическая деятельность, но в нем жила необычайная любовь к искусству, он как будто был неизменно настроен для восприятия тех неуловимых волн, которые проходят мимо ушей многих. Впоследствии, изредка с ним встречаясь, я пытался спорить: его оценки мне были чужды. Но он был далек от желания навязать свои восприятия другим. Октябрьская революция поставила его на пост народного комиссара просвещения, и, слов нет, он был добрым пастырем.

«Десятки раз я заявлял, что Комиссариат просвещения должен быть беспристрастен в своем отношении к отдельным направлениям художественной жизни. Что касается вопросов формы — вкус народного комиссара и всех представителей власти не должен идти в расчет. Предоставить вольное развитие всем художественным лицам и группам. Не позволить одному направлению затирать другое, вооружившись либо приобретенной традиционной славой, либо модным успехом». Обидно, что различные люди, ведающие искусством или им интересующиеся, редко вспоминали эти разумные слова. В 1933 году Луначарского назначили послом в Мадрид. Он приехал в Париж и слег. Я пришел к нему в гостиницу. Он понимал, что смерть близка, и говорил об этом. Жена попыталась отвлечь его, но он спокойно ответил: «Смерть — серьезное дело, это входит в жизнь. Нужно уметь умереть достойно...» Помолчав, он добавил: «Вот искусство может научить и этому...»)

Денег у меня было мало, и я считал, что тратиться на обед не стоит: можно выпить кофе с молоком у цинковой стойки бара с пятью рогаликами. Все же иногда я шел в русскую столовку: не голод меня гнал туда — ностальгия. Помню две столовки: эсеровскую на улице Гласьер (ее называли так потому, что эсеры, родственники владельцев фирмы «Чай Высоцкого», жертвовали деньги на пропитание эмигрантов) и беспартийную на улице Паскаля. В обеих было дешево, грязно, невкусно и тесно. Официант кричал повару: «Эн борщ и биточки авэк кашá». Рыжая эсерка истерически повторяла, что, если ей не дадут боевого задания, она покончит с собой. Большевик Гриша негодовал: проходя мимо кафе «Даркур», он увидел там Мартова — вот как разлагаются оппортунисты!..

Иногда устраивались балы; сбор шел на пропаганду в России. Приглашали французских актеров; бойко торговал буфет; многие быстро напивались и нестройно пели хором: «Как дело измены, как совесть тирана, осенняя ночка черна...» Здесь же сводились счеты: эмиграция была крохотным островком, на нем жили и в тесноте и в обиде.

Еще в тюрьме я понял, что ничего не знаю. Я записался вольнослушателем в Высшую школу социальных наук. Лекции мне казались бледными,

малосодержательными, но я аккуратно все записывал в тетрадку. Вскоре я заметил, что из книг могу почерпнуть куда больше, чем из лекций; снова начались годы жадного чтения.

Книги я брал в Тургеневской библиотеке. Ее судьба драматична. В 1875 году в Париже состоялось «Литературно-музыкальное утро» с участием Тургенева, Глеба Успенского, Полины Виардо, поэта Курочкина. И. С. Тургенев распространял билеты, указывая: «Вырученные деньги будут употреблены на основание русской читальни для недостаточных студентов». Писатель пожертвовал библиотеке книги, некоторые со своими пометками на полях. Два поколения революционной эмиграции пользовались книгами «Тургеневки» и обогащали ее библиографическими редкостями. После революции библиотека продолжала существовать; только читатели изменились. В начале второй мировой войны русские писатели-эмигранты передали свои архивы на хранение Тургеневской библиотеке. Один из ближайших сподвижников Гитлера, балтийский немец Розенберг, который считался ценителем «россики», вывез Тургеневскую библиотеку в Германию. В 1945 году, перед самым концом войны, незнакомый офицер принес мне мое письмо, посланное в 1913 году М. О. Цетлину (поэту Амари). Офицер рассказал, что на одной немецкой станции он видел распотрошенные ящики: русские книги, рукописи, письма валялись на земле; он подобрал несколько писем Горького и, случайно заметив на истлевшем листке мою подпись, решил доставить мне удовольствие. Таков конец Тургеневской библиотеки.

Порой я заглядывал в партийную библиотеку на авеню де Гобелен — там можно было встретить знакомых. В полутемном сарае, среди паутины, газет и примятых шляп, люди подолгу спорили, не обращая внимания на Мирона, который негодовал: «Товарищи, ведь здесь библиотека!..» Иногда появлялся новичок из Петербурга или Москвы; его закидывали вопросами. Вести были невеселыми: реакция в России росла, охранка усердствовала — «провал» следовал за «провалом». Говорили много про Азефа. Конечно, я никогда не соглашался с эсерами; но меня пленяла романтика — Каляев, Созонов, и вдруг выяснилось, что какой-то толстый противный субъект решал судьбы и революционеров, и царских министров...

На партийных собраниях продолжались бесконечные дискуссии. Недавно я прочитал в воспоминаниях С. Гопнер, что Ленин говорил о бесплодности эмигрантских дискуссий, где спорят люди, давно выбравшие свою позицию. Я сердился на себя: почему в Москве дискуссии меня увлекали, а здесь, где столько опытных партийных работников, я сижу и скучаю? Я стал реже ходить на собрания.

Попробовал я пойти на митинг французских социалистов. Выступал Жорес; он изумительно говорил, мне показалось, что я слышу нечто новое (потом я понял, что дело было в таланте оратора). Он говорил, что труд, братство, гуманизм сильнее корысти правящего класса; потрясал руками, в негодовании отстегнул крахмальный воротничок. В зале было нестерпимо жарко. После Жореса детский хор исполнил песню о страданиях чахоточного юноши, который не увидит восхода солнца. Потом потная толстая певица пела скабрезные куплеты про корсет, который она потеряла в кабинете министра. Все развеселились. На эстраду вышли музыканты; поспешно отодвигали скамейки — начинался бал. Восемнадцатилетний русский юноша не танцевал, он грустно шагал по старым парижским улицам и думал: гуманизм, пролетариат — и вдруг корсет!..

Париж мне нравился, но я не знал, как к нему подойти. Я пошел на выставку и ужаснулся. О живописи я не имел никакого представления; в моей московской комнате на стене висели открытки «Какой простор!» и «Остров мертвых». Я думал, что картины должны быть со сложным сюжетом, а здесь художники изображали дом, дерево, того хуже — яблоки.

В театре «Французской комедии» знаменитый актер Муне-Сюлли играл царя Эдипа. Я признавал только Художественный театр: мне казалось, что на сцене все должно быть как в жизни. Муне-Сюлли стоял неподвижно на месте, потом он сделал несколько шагов, снова остановился и зарычал, как раненый лев: «О, как темна наша жизнь!..» Несколько лет спустя я понял, что он был большим актером, но в то время я не знал, что такое искусство, и не выдержал — громко рассмеялся. Сидел я на галерке среди подлинных театралов и не успел опомниться, как оказался на улице с помятыми боками.

По ночам я писал длинные письма в Москву; отвечали мне коротко: я выпал из игры, стал чужим.

Несколько позднее, когда я возомнил себя поэтом, в ученических бледных стихах я признавался:

Как я грущу по русским зимам,
Каким навек недостижимым
Мне кажется и первый снег,
И санок окрыленный бег!..

Как радостна весна родная,
И в небе мутном облака,
И эта взбухшая, большая,
Оковы рвущая река!..

И столько близкого и милого
В словах Арбат, Дорогомилово...

Обращаясь к России, я говорил:

Если я когда-нибудь увижу снова
Две сосны и надпись «Вержболово»,
Мутный, ласковый весенний день,
Талый снег и горечь деревень...
Я пойму, как пред Тобой я нищ и мал,
Как себя я в эти годы растерял...

Стихи плохие, неловко их переписывать, но они довольно точно выражают душевное состояние тех лет.

Я вспомнил сейчас 1949 год, когда некоторые меня называли «космополитом». Действительно, лучшую мишень трудно было найти: помимо всего прочего, я долго прожил в Париже — и по необходимости, и по доброй воле. Тогда многие любили говорить о «беспачпортных бродягах», справка о прописке казалась чуть ли не решающей. А ведь чувство родины особенно обостряется на чужбине; да и видишь многое лучше. Гейне создал «Зимнюю сказку» в Париже; там же Тургенев писал «Отцы и дети»; над «Мертвыми душами» Гоголь работал в Риме; Тютчев писал о России в Мюнхене, Ромен Роллан о Франции — в Швейцарии, Ибсен о Норвегии — в Германии, Стриндберг о Швеции — в Париже; «Дело Артамоновых» написано в Италии; и так далее...

Помню слова одного писателя: «Эренбургу пора понять, что он ест русский хлеб, а не парижские каштаны...» В Париже, когда мне приходилось трудно, я действительно покупал на улице у продымленного оверньяка горячие каштаны; стоили они всего два су, согревали иззябшие руки и обманчиво насыщали. Я ел каштаны и думал о России — не о ее калачах...

13

Стихи я начал писать неожиданно для самого себя: я еще ходил на политические рефераты и слушал лекции в Высшей школе социальных наук.

На собрании группы содействия РСДРП я познакомился с Лизой. Она приехала из Петербурга и училась в Сорбонне медицине. Лиза страстно любила поэзию; она мне читала стихи Бальмонта, Брюсова, Блока. Я подтрунивал над Надей Львовой, когда она говорила, что Блок — большой поэт. Лизе я не смел противоречить. Возвращаясь от нее домой, я бормотал: «Замолкает светлый ветер, наступает серый вечер...» Почему ветер светлый? Этого я не мог себе объяснить, но чувствовал, что он действительно светлый. Я начал брать в «Тургеневке» стихи современных поэтов и вдруг понял, что стихами можно сказать то, чего не скажешь прозой. А мне нужно было сказать Лизе очень многое...

День и ночь напролет я писал первое стихотворение; оказалось, это очень трудно. Я знал, что по-французски у меня бедный словарь; но ведь стихи я писал по-русски, а все время чувствовал — до чего мало у меня слов! Наконец я решился показать стихи Лизе; боясь сурового приговора, я сказал, что это сочинения моего приятеля. Лиза оказалась строгим критиком: мой приятель не умеет писать, стихи подражательные, одно под Бальмонта, другое под Лермонтова, третье под Надсона; словом, моему приятелю нужно много работать...

Я порвал все написанное и решил больше к стихам не возвращаться — буду революционером, может быть, журналистом или выберу другую профессию, поэзия не для меня. Легко было решить, а вот выполнить решение я не смог. Я вдруг почувствовал, что стихи поселились во мне, их не выгонишь, и я продолжал писать. Лизе я снова показал стихи только месяца два спустя. Она сказала: «Твой приятель теперь пишет лучше...» Мы заговорили о другом, и вдруг, как бы невзначай, она сказала: «Знаешь, одно твое стихотворение мне понравилось...» Оказалось, что маскировку она разгадала сразу.

Я жил возле зоопарка. По ночам кричали морские львы. Я до утра писал стихи, плохие, подражательные, но я был счастлив — мне казалось, что я нашел свой путь.

Лиза уехала на каникулы в Петербург. Неожиданно пришла от нее телеграмма: журнал «Северные зори» взял одно мое стихотворение. Я был вне себя от радости: значит, я действительно поэт!

Я осмелел и послал стихи в журнал «Аполлон». Вскоре пришел ответ от редактора, художественного критика С. К. Маковского. Он справедливо ругал мои стихи, но в конце письма говорил уже не о слабых виршах, а о человеке — предлагал мне выбрать другую профессию, заняться, например, коммерцией. «Аполлон» был для меня верховным судом. Месяц я ничего не писал: если Маковский советует мне стать лавочником, то это неспроста,— значит, я самозванец.

Лизе удалось меня успокоить, приободрить, и я вернулся к стихам.

Я не расставался с мыслью уехать в Россию и отдаться там нелегальной работе. Я заговорил об этом с одним из ближайших соратников Ленина, он ответил, что понимает мои чувства, но будет куда лучше, если я в Париже наберусь знаний,— партии нужны и литераторы (не знаю, читал ли он мои стишки, но, разумеется, слышал, что я увлекся стихотворством).

Наконец один товарищ предложил мне поехать в Вену — впоследствии меня, может быть, используют для переброски литературы в Россию.

В Вене я жил у видного социал-демократа Х.— я не называю его имени: боюсь, что беглые впечатления зеленого юноши могут показаться освещенными дальнейшими событиями. Моя работа была несложной: я вклеивал партийную газету в картонные рулоны, а на них наматывал художественные репродукции и отсылал пакеты в Россию. Х. жил с женой в маленькой, очень скромной квартире. Однажды вечером жена Х. сказала, что чая не будет: газ на кухоньке подавался автоматом, в который нужно было бросить монету. Я поспешно побежал и бросил в пасть чудовища крону. Х. был со мною ласков и, узнав, что я строчу стихи, по вечерам говорил о поэзии, об искусстве. Это были не мнения, с которыми можно было бы поспорить, а безапелляционные приговоры. Такие же вердикты я услышал четверть века спустя в некоторых выступлениях на Первом съезде советских писателей. Но в 1934 году мне было сорок три года, я успел кое-что повидать, кое-что понять; а в 1909 году мне было восемнадцать лет, я не умел ни разобраться в исторических

событиях, ни устроиться поудобней на скамье подсудимых, хотя именно на ней мне пришлось просидеть почти всю жизнь. Для X. обожаемые мною поэты были «декадентами», «порождением политической реакции». Он говорил об искусстве как о чем-то второстепенном, подсобном.

Однажды я понял, что я должен уехать, не решился сказать об этом X.—написал глупую детскую записку и уехал в Париж.

Я сидел на скамье бульвара с Лизой, рассказывал о поездке в Вену, о том, что не знаю, как прожить следующий день,—у меня больше не было цели.

Лиза говорила о другом. Это была очень печальная встреча. Лиза подарила мне книгу, на первой странице она написала, что нужно опоясать сердце железными обручами, как бочку. Я подумал: где мне взять эти обручи? Дома я раскрыл книгу: стихи Брюсова.

> Мне сладки все мечты, мне дороги все речи.
> И всем богам я посвящаю стих.

Все во мне сопротивлялось этим словам: я еще помнил собрание на Татарском кладбище, тюремные ночи, признания, клятвы. Мечта мечте рознь. Да и какой может быть у человека бог, если богов много? Главное—как жить, когда больше ни во что не веришь?..

Я писал о своем отчаянии, о том, что прежде у меня была жизнь и что теперь ее нет, о трубачах без труб, о чуждости и жестокости Парижа, о любви. Это была дурная лирика. (У нас теперь слово «лирика», как и многие другие, приобрело новое значение: редакторы, критики, заведующие отделами поэзии, словом, не стихотворцы, а стиховеды и стихоеды, называют «лирикой» любовные стихи, как будто «Когда для смертного угаснет шумный день...» или «Молчи, скрывайся и таи...»—не лирические произведения.)

Один читатель прислал мне мои ранние стихи, напечатанные в разных журналах. Эти стихи (на редкость беспомощные) помогли мне вспомнить терзания далеких дней. Я «бунтовал»:

> Я ушел от ваших громких, дерзких песен,
> От мятежно к небу поднятых знамен,
> Оттого что лагерь был мне слишком тесен...

То я высмеивал свои стихи:

Довольно! Я знаю и гордые позы,
И эти картонные латы.
На землю! На землю! Сражаться с врагами!
Я снова запыленный воин.
Меня вы примите под красное знамя!
Я ваших доспехов достоин...

Я чувствовал, что сбился с пути, и в весну своей жизни твердил об осени:

Печальны и убоги,
Убогие в пыли,
Осенние дороги,
Куда вы привели?

Меня лихорадило и в личной жизни. В конце 1909 года на одном из эмигрантских вечеров я познакомился с Катей, студенткой медицинского факультета первого курса. Влюбился я сразу, начались долгие месяцы психологических анализов, признаний, вспышек ревности.

Летом 1910 года мы поехали с Катей в Брюгге. Меня поразил этот город — он действительно был мертвым. Стояли огромные церкви, ратуша, башни, особняки, а жили в городе монашенки и обнищавшие мечтатели. Теперь Брюгге изменился: он живет ордами туристов и похож на переполненный до отказа музей. А когда я его увидел впервые, ничто не тревожило ни сонных лебедей, ни отражения тополей в каналах, ни монашенок (теперь и монашенки побойчели — зазывают туристов, продают кружева своей работы). Впервые я смотрел на живопись, не довольствуясь сюжетом картины: меня поразили мадонны Мемлинга бледными лицами, бескровными губами, ощущением чистоты, отрешенности. Я чувствовал, что мир художника был замкнутым, углубленным, полным человеческих тайн. Я еще не знал ни старой поэзии, ни архитектуры Шартра; но далекое прошлое показалось мне восхитительным; в Брюгге я написал полсотни стихотворений о красоте исчезнувшего мира, о рыцарях и Прекрасных Дамах, о Марии Стюарт, об Изабелле Оранской, о мадоннах Мемлинга, о брюггских монахинях-бегинках. Русский юноша девятнадцати лет, жадно мечтавший о будущем, оторванный от всего, что было его жизнью, решил, что поэзия — костюмированный бал:

В одежде гордого сеньора
На сцену выхода я ждал,
Но по ошибке режиссера
На пять столетий опоздал.

Мне действительно тогда казалось, что я создан, скорее для крестовых походов, нежели для Высшей школы социальных наук. Стихи получались изысканные; мне теперь неловко их перечитывать, но писал я их искренне.

Один из приятелей, которому мои стихи понравились, сказал: «В России их вряд ли напечатают — там в каждой редакции свои поэты, но почему тебе не издать книжку в Париже? Это стоит недорого...» Я пошел в русскую типографию на улице Фран-Буржуа. К моему удивлению, хозяин типографии не заинтересовался содержанием книги; хотя он был бундовцем, мои стихи, обращенные к папе Иннокентию VI, его не смутили; он сосчитал строки и сказал, что двести экземпляров обойдутся в полтораста франков. Я поспешно возразил: зачем двести? Я — начинающий автор, с меня хватит и сотни. Типограф объяснил, что самое дорогое — набор, но согласился скинуть двадцать пять франков.

Я получал от родителей пятьдесят рублей в месяц — сто тридцать три франка. На беду, проект издания сборника стихов совпал с некоторыми событиями в моей жизни. Мне пришлось окончательно отказаться от обедов и сократить число поглощаемых у стойки рогаликов — к Кате я приходил почти всегда с букетиком. Я все же откладывал франки на типографию. Сборник «Стихи» вышел в конце 1910 года. Пятьдесят экземпляров я сдал на комиссию в русский магазин; другие постепенно отправлял различным поэтам в Россию — марки стоили дорого. Вообще расходы были значительными, а приход ничтожным — продано было всего шестнадцать экземпляров.

Двадцать пятого марта 1911 года в Ницце у меня родилась дочь Ирина.

Летом 1911 года я получил первый гонорар — шесть рублей за напечатанные в петербургском журнале два стихотворения. Это было неслыханной удачей, и мы с Катей чудесно пообедали.

Я ждал, что скажут о моей книге поэты в России. Мать очень за меня волновалась: я не учился, не выбрал себе никакой серьезной профессии и вдруг начал писать стихи. Да и стихи странные: почему ее сын пишет о богоматери, о крестовых походах, о древних соборах? Но ей, разумеется, хотелось, чтобы кто-нибудь меня похвалил. Прочитав в «Русских

ведомостях» статью Брюсова, она телеграммой сообщила мне об этом. Разбирая книги начинающих поэтов, Брюсов выделил «Вечерний альбом» Марины Цветаевой и мой сборник: «Обещает выработаться в хорошего поэта И. Эренбург». Я обрадовался и в то же время огорчился — стихи, вошедшие в сборник, мне перестали нравиться.

Вскоре я уже не мог без презрительной усмешки вспоминать первую книгу. Я попытался стать холодным, рассудительным — подражал Брюсову. Но от таких стихов мне самому было скучно, и я начал мечтать о лиричности, обратился к своему недавнему прошлому.

Мне никто не скажет за уроком «слушай»,
Мне никто не скажет за обедом «кушай»,
И никто не назовет меня Илюшей,
И никто не сможет приласкать,
Как ласкала маленького мать.

Или:

Как скучно в одиночке, вечер длинный,
А книги нет.
Но я — мужчина,
И мне семнадцать лет.

Книга называлась «Одуванчики». Едва она успела дойти до моих московских друзей, как я понял, что не вылечился от стилизации, только вместо картонных лат взял напрокат в костюмерной гимназическую форму.

Впервые я напал на томик Верлена; его певческий дар, его печальная и нелепая судьба меня взволновали. В кафе на бульваре Сен-Мишель официант с благоговением показал мне продавленный диван: «Здесь всегда сидел господин Верлен...» Я писал о «бедном Лелиане» (так называли Верлена в старости):

За своим абсентом, молча, темной ночью
Он досиживал до утренней звезды,
И торчали в беспорядке клочья
Перепутанной и грязной бороды...

Снова получались чужие стихи: я сам не слышал в них своего голоса.

Я прочитал книгу поэта Франсиса Жамма; он писал о деревенской жизни, о деревьях, о маленьких пиренейских осликах, о теплоте человеческого тела. Его католицизм был свободен и от аскетизма и от ханжест-

ва: он хотел, например, войти в рай вместе с ослами. Я перевел его стихи и начал ему подражать: пантеизм показался мне выходом. Я вырос в городе, но с отроческих лет всегда томился в лабиринте улиц, чувствовал себя свободным только с глазу на глаз с природой. На короткий срок меня прельстила философия Жамма — он оправдывал и голубя и коршуна. (Я говорю сейчас о птицах, а не о классах общества.) Меня давно мучила мысль: откуда приходит зло? Дуализм мне представлялся отвратительным; я по-прежнему ненавидел буржуазию, но я уже знал, что не все вопросы будут разрешены обобществлением средств производства. Я ухватился за бога деревьев и ослов. Франсис Жамм разрешил мне приехать к нему; жил он в Ортезе, около испанской границы. У него была уютная борода и ласковый голос; принял он меня по-отечески, попросил почитать стихи по-русски, угостил домашней наливкой и посоветовал в Париже встретиться с начинающим талантливым писателем — его зовут Франсуа Мориак. Я ждал наставлений, а Жамм показал себя снисходительным, радушным. Он мне понравился, но я понял, что он не Франциск Ассизский и не отец Зосима, а только поэт и добрый человек; уехал я от него с пустым сердцем.

Я посвятил Жамму сборничек стихов «Детское»; вспоминал день, проведенный в Ортезе:

> Зимнее солнце сквозь окна светит,
> На полу играют ваши дети.
> У камина старая собака, греясь, спит и громко дышит.
> В камине трещат еловые шишки.
> Вы говорите, а я слушаю и думаю —
> Откуда в вас столько покоя,
> Думаю о том, что меня ждет дорога угрюмая,
> Вокзал и пропахший дымом поезд...

Так вспоминают не об учителе жизни, а о милом дядюшке в деревне...

Вскоре мне опротивело играть в ребячество. Я начал подражать Гийому Аполлинеру. (Конечно, когда я кому-либо подражал, я этого не видел, мне неизменно казалось, что в прошлом году я действительно подражал такому-то, а вот теперь нашел свой голос.)

Изредка мои стихи печатали «Новый журнал для всех», «Русское богатство», «Жизнь для всех», «Русская мысль». Я получил короткое, но сердечное письмо от В. Г. Короленко. Весь мой архив пропал. Я нашел

в книге писем Короленко письма к А. Г. Горнфельду, Владимир Галактионович писал весной 1913 года о двух моих стихотворениях: «По-моему, очень хороши и ко времени первые строчки:

Значит, снова мечты о России
Лишь напрасно приснившийся сон.
Значит, снова — дороги чужие...
И по ним я идти обречен».

В Париже открылась типография Рираховского, еврея с роскошной черной бородой. Типография помещалась на бульваре Сен-Жак в маленькой лавчонке. У наборных касс стояли Рираховский и двое наборщиков; один был большевиком, другой — меньшевиком; они набирали афиши эмигрантских рефератов и спорили, кто может с бо́льшим правом называться социал-демократом после раскола партии. Рираховский был человеком с юмором и нежадным. Кто мог бы мне отпустить что-либо в кредит? Я ходил в рваных ботинках, брюки внизу заканчивались бахромой; был я бледен, худ, и глаза частенько блестели от голода. У Рираховского было доброе сердце, он печатал мои стихи и терпеливо ждал, когда я принесу ему двадцать или тридцать франков. Он говорил, что стихи у меня плохие, куда хуже, чем в «Чтеце-декламаторе», но даже плохие стихи выглядят лучше на бумаге верже. Я с ним соглашался и чуть ли не каждый год издавал очередной сборничек на бумаге верже в ста экземплярах. Книга «Будни» продавалась в Москве, в книжном магазине Вольфа, и, насколько я помню, разошлось около сорока экземпляров.

Я менее всего склонен теперь попытаться оправдать или приукрасить мое прошлое. Но вот сущая правда: я не мечтал о славе. Конечно, мне хотелось, чтобы мои стихи похвалил один из тех поэтов, которые мне нравились; но еще важнее было прочитать кому-нибудь только что написанное. В Париже существовал эмигрантский литературный кружок; людей, ставших знаменитыми, в нем не было; помню поэтов М. Герасимова (потом он был в группе «Кузница»), Оскара Лещинского (он сыграл крупную роль в годы гражданской войны и геройски погиб в Дагестане; в Париже он был эстетом, выпустил книгу «Серебряный пепел», в ней были стихи «Нас принимают все за португальцев, мы говорим на русском языке, я видел

раз пять тонких-тонких пальцев у проститутки в этом кабаке»); среди прозаиков были А. И. Окулов, человек очень одаренный, смелый и непутевый, много в те годы пивший (он тоже стал известен во время гражданской войны, сражался, в Сибири был членом Реввоенсовета, писал рассказы, а погиб позднее, как и М. Герасимов,— в тридцать седьмом), П. Ширяев, С. Шимкевич. Иногда на собрания кружка приходил А. В. Луначарский. Иногда навещали нас скульпторы Архипенко, Цадкин, художники Штеренберг, Лебедев, Федер, Ларионов, Гончарова. (Давид Петрович Штеренберг был политическим эмигрантом. Одно время я снимал комнату в предместье Парижа — в Медоне; рядом жил Штеренберг. Он бедствовал, но каждый день я видел его с мольбертом и с ящиком — он шел писать пейзажи. Этот очень скромный и тихий человек в самое громкое время был облечен большой ответственностью: Луначарский поручил ему организовать отдел изобразительного искусства. Давид Петрович никого не угнетал, не обижал. Маяковский на книге, ему подаренной, надписал: «Дорогому товарищу без кавычек Давиду Петровичу Штеренбергу Маяковский нежно». За Штеренбергом был один грех: он был хорошим художником и любил живопись; в тридцатые годы его причислили к «формалистам». Помню статью одного критика, который возмущался тем, что Штеренберг для натюрморта выбрал селедку; критик узрел в этом желание очернить современность... Давид Петрович умер в 1948 году, а в 1960-м была устроена небольшая выставка его работ — все увидели, каким он был чистым, лиричным и тонким живописцем. А в моей памяти он остался застенчивым бедным юношей в Медоне: мечты о революции, голод, живопись...)

Я уже начинал приобщаться к искусству, разговаривал не только о «свободном стихе», но и о холстах «диких» (так называли Матисса, Марке, Руо) или о монументальной скульптуре Майоля.

Несколько раз я был у К. Д. Бальмонта; о нем расскажу впоследствии; расскажу также о писателях, подолгу живших в Париже,— о А. Н. Толстом, М. А. Волошине. Теперь упомяну только о приезде в Париж Ф. К. Сологуба. Был объявлен литературный вечер. Сологуб долго рассказывал собравшимся, главным образом студентам, что Дульцинея отлична от

Альдонсы. Он походил скорее на директора гимназии, нежели на поэта. Иногда в его глазах мелькала невеселая улыбка. Я понимал, что передо мной автор «Мелкого беса». Но откуда он брал музыку, простые, резавшие сердце слова, песни, роднившие его с Верленом? Стихи он читал своеобразно — как будто раскладывал слова по отделениям большого ящика:

Конь офицера
Вражеских сил
Прямо на сердце,
Прямо на сердце ступил...

В последний раз я его видел в московском Доме печати в 1920 году. Некоторые из выступавших говорили, что индивидуализм отжил свой век. Федор Кузьмич кивал головой — явно соглашался. В заключительном слове он только добавил, что коллектив должен состоять из единиц, а не из нулей, ибо если прибавить к нулю нуль, то получится не коллектив, а нуль. Сологуб в Париже меня любезно принял, выслушал мои стихи, говорил о музыке, о тайне и снова о Дульцинее. А я тогда писал не о Дульцинее, но о мусорщиках, о грязи и смраде парижских улиц. После этого я написал стихи:

...Я читаю, и светает, в четком свете
Странно видеть рядом на стене
Уж живого Сологуба (на портрете) —
Средних лет, с бородкой и в пенсне...

Вместе с Оскаром Лещинским я издавал художественно-литературный журнал «Гелиос». Мы быстро погорели. Позднее появился поэт Валя Немиров; он приехал из Ростова, у него были деньги. Он обожал спокойствие, был очень близоруким, говорил, что ему нравится одно местечко в Швейцарии (не помню какое), где всегда можно зажечь на улице сигарету, не прикрывая ладонью спички. Мы выпустили два номера журнала «Вечера», посвященного поэзии; там я мог печатать стихи, прославлявшие надвигающуюся бурю.

Из дому я получал теперь деньги нерегулярно; жил беспорядочно и на редкость скверно. Эмилио Серени говорил мне, что его покойная жена, по происхождению русская, рассказывала: «Эренбург спал в молодости, покрывшись газетами». В маленькой мастерской, которую я снимал на улице Кампань-Премьер, стоял матрас на ножках, другой мебели у меня не было. Не

было и печки. Один шведский художник как-то выбил оконные стекла: рвался к небу. Поверх тонкого одеяла и худого пальто я клал газеты. Утром я забирался в кафе и там просиживал до вечера, читал, писал — кафе отапливали. Когда я проходил мимо ресторанов, меня мутило от запаха готовящейся пищи: порой по три-четыре дня я ничего не ел. Когда приходил чек из Москвы, я быстро проедал деньги с приятелями, которые тоже жили впроголодь.

Помню удивительную ночь незадолго до войны. Заказные письма из России приносили под вечер; деньги присылали чеком на «Лионский кредит». Я перевел для какого-то журнала рассказ Анри де Ренье; мне прислали десять рублей. Банк был уже закрыт. Нестерпимо хотелось есть. Мы пошли в маленький ресторан «Свидание извозчиков», напротив вокзала Монпарнас: он был открыт круглые сутки. Я позвал двух приятелей. Названия блюд были написаны мелом на черной доске, и мы успели все испробовать — ведь нужно было досидеть до утра, когда я мог получить деньги в банке (приятели должны были остаться в ресторане как заложники). Мы давно уже поужинали, подремали, позавтракали, пообедали; в шесть часов утра мы начали вторично завтракать, считая, что наступил новый день. Это была чудесная ночь!

Я много переводил, но переводил стихи, а их чрезвычайно редко печатали. Переводил я и современных французских поэтов, и фаблио XIII века, баллады Франсуа Вийона, сонеты Ронсара, проклятия Д'Обинье; научился читать по-испански, перевел отрывки из «романсеро», произведения протоиерея из Ита, Хорхе Манрике, святого Хуана, Кеведо. Это было страстью, но не профессией.

Я стал гидом. Графиня Панина (а может быть, как утверждает один читатель, графиня Бобринская) организовала экскурсии народных учителей за границу; стоили поездки недорого и давали возможность учителям, работавшим, как тогда говорили, «в медвежьих углах», повидать Италию или Францию. В летние месяцы я подрабатывал: показывал учителям Версаль. Нужно было в точности знать имена сотни скульпторов или художников, авторов больших батальных полотен, вспомнить мифологию, объяснять аллегорическое значение различных фонтанов. В общем, это было нетрудно. Куда труднее было присматривать за

ватагой людей, впервые оказавшихся за границей. Некоторые женщины старались убежать в модные лавки — хотя бы посмотреть на наряды. Среди мужчин попадались и такие, которые мечтали о ночных притонах, покупали непристойные открытки. Я считал туристов при спуске в метро, считал при выходе из метро, часто одного или двоих не хватало. Учитель из Кобеляк попросил меня запереть его на ночь в гостинице: он познакомился с какой-то француженкой, если он еще раз ее увидит, то не вернется домой, а у него жена, дети, служба. Я его запер.

Работал я также с индивидуальными туристами; это было противно: почти все требовали, чтобы я по ночам водил их в притоны. Когда я отказывался, меня ругали дураком, ханжой, даже сыщиком, недодавали отработанного. Помню одного коммерсанта; у него был в Риге магазин санитарных принадлежностей. Когда мы с ним договаривались, он подозрительно спрашивал, знаю ли я все стили; вынул карточку какой-то дамы с высокой прической, щелкнул ее: «Недурна?» Оказалось, дама — его невеста, у нее в Риге доходный дом, и она обожает искусство, знает все стили, высмеивает невежественного жениха. Я получал в день пять франков. Но владелец санитарного магазина меня извел; возле обыкновенного дома конца прошлого века он спрашивал: «Какой это стиль?» Вначале я честно отвечал: «Никакой». Но он сердился, говорил, что в Вене платил гиду меньше, чем мне, и тот знал все стили. Я испугался, что лишусь пяти франков, и начал фантазировать: «Барокко... ампир... чистая готика...» Он все записывал в книжечку. В ресторане я должен был переводить ему меню, он долго размышлял, что вкуснее, заказывал, потом выбирал для меня самое дешевое: картошку или макароны.

Годы и годы я ходил по улицам Парижа, оборванный, голодный, с южной окраины на северную; шел и шевелил губами — сочинял стихи. Мне казалось, что я стал поэтом случайно: встретился с молоденькой девушкой Лизой, ставшей потом поэтессой, «серапионовой сестрой» — Е. Г. Полонской. Начало выглядит именно так; но оказалось, что никакой случайности не было,— стихи стали моей жизнью.

В 1916 году в Москве вышла моя книга «Стихи о канунах»; книга изуродована цензурой — почти на каждой странице вместо строк точки. Это первая кни-

га, в которой я говорил своим собственным голосом. Я писал о войне:

Над подушкой картинку повесили,
Повесили лихого солдата,
Повесили, чтобы мальчику было весело,
Чтоб рано утром мальчик не плакал,
Когда вода в умывальнике капает.
Казак улыбается лихо,
На казаке папаха.
Казак наскочил своей пикой
На другого, чужого солдата.
И красная краска капает на пол...

Писал о казни Пугачева:

Прорастут, прорастут твои рваные рученьки,
И покроется земля злаками горючими...

Писал о себе и о 1916 годе, который называл «буйным кануном».

Брюсов говорил об этой книге в «Русских ведомостях»: «...Видно, что для И. Эренбурга стихи — не забава и, конечно, не ремесло, но дело жизни... Нет поэтому у И. Эренбурга гладких стишков на темы, издавна признанные «поэтическими», нет перепевов общепризнанных образцов поэзии и нет той ложной красивости и того дешевого мастерства, которые так легко приобретаются в наши дни широко разработанной техники стихотворства (вернее сказать, все это встречалось в первых книгах И. Эренбурга, но постепенно он сумел преодолеть соблазн поверхностного успеха)... Основной грех всего творчества И. Эренбурга составляет его подчиненность теориям. Редко он отдается искусству непосредственно; чаще насилует вдохновение ради своего понимания поэзии. Сознательно избегая трафаретной красивости, И. Эренбург впадает в противоположную крайность, и его стихи незвучны, не напевны, а предпочтение поэта к отдаленнейшим ассонансам, вместо рифмы, лишает их последней прикрасы... Всего более привлекают внимание И. Эренбурга гнойники верхов современной культуры. Выследить все позорное и низменное, что таится под блеском современной европейской утонченности,— вот задача, которую (сознательно или бессознательно) ставит себе молодой поэт. И он, с решимостью хирурга, вскрывающего злокачественный нарыв, обнажает в своих — не поющих — стихах и тайные порывы собственной души, в которых не каждый

решится сознаться, и все то низменное и постыдное, что скрыто под мишурой нашей благовоспитанности и культурности».

Мне передали копию черновика письма Брюсова ко мне, написанного тогда же. Валерий Яковлевич, сообщая, что отправил в газету рецензию, добавляет: «...Я искренне люблю Вас, то есть как поэта, ибо как человека не знаю. Это, однако, не значит, что я люблю Ваши стихи. Напротив. Говорю это откровенно по тому самому, что люблю в Вас поэта... Мой вывод — тот, который применим ко всем «избранным», то есть людям, предназначенным к поэзии: «Работайте!» Без работы не бывает Пушкиных, Гете, даже Верленов (ибо первую половину жизни будущий pauvre Lelian работал много, очень много), а ведь ниже Верлена Вы быть не захотите, да и не стоит. Не соблазнят же Вас лавры какого-нибудь prince de poêtes, вроде Поля Фора!.. И личная просьба, не пренебрегайте музыкой стиха. Вы на футуристов не смотрите. Вся сущность поэзии — в сочетании звуков...» Письмо кончалось дружескими словами: «А потому обнимаю Вас через тысячи верст...»

Я ответил Брюсову (это было летом 1916 года): «Ваше ласковое письмо меня очень тронуло. Спасибо! Я вообще не избалован откликами на мои стихи, Ваши же слова были мне особенно ценны. Я внимательно прочел статью Вашу и письмо. Многое хотел бы сказать в ответ, но я не умею писать письма... Я не подчиняю свою поэзию никаким «теориям», наоборот, я чересчур несдержан. Дефекты и свинства моих стихов — мои. То, что Вам кажется отвратительным, отталкивающим, — я чувствую как свое, подлинное, а значит, не красивое, не безобразное, а просто должное. Пишу я без рифм и «размеров» не «по пониманию поэзии», а лишь потому, что богатые рифмы или классический стих угнетают мой слух... Я не склонен к поэзии настроений и оттенков, меня более влечет общее, «монументальное», мне всегда хочется вскрыть вещь, показать... что в ней главного. Вот почему в современном искусстве я больше всего люблю кубизм. Вы говорите мне «о сладких звуках и молитвах». Но ведь не все сладкие звуки — молитвы, вернее, все молитвы — богам, но не все — Богу... Это, может быть, очень узко, но не потому, что у меня узкое понимание поэзии, а потому, что я — человек узкий. Вот все самое

главное, что мне хотелось сказать Вам. Между нами стена — не только тысячи верст!.. Называя сборник «Канунами», кроме общего значения, я имел в виду свое частное. Это лишь мои кануны...»

Брюсов был прав, говоря, что мне хотелось показать язвы общества. Пять лет спустя я написал сатирический роман «Хулио Хуренито». Но со стихами я не мог, да и не могу расстаться. Правда, бывали долгие перерывы, когда я не писал стихов (с 1924 года по 1937-й), но всегда я повторял стихи любимых поэтов как заклинания, без поэзии не прожил дня. Я говорил в «Книге для взрослых»: «Иногда я все же завидую поэтам. Мы едва вытаскиваем ноги из трясины. Их походка похожа на прыжки, показанные замедленной проекцией, — они плывут в воздухе. Я заметил, что, читая стихи, они судорожно выбрасывают руки: это жесты пловца. Их тротуары не ниже второго этажа. Для нас запятые — мясо, страсть, глубина; они обходятся даже без точек. Ритм стихов переходит в ритм времени, и поэтам куда легче понять язык будущего». Эти размышления относятся к весне 1936 года. Вскоре началась испанская война. Я писал статьи, листовки, заметки, написал даже повесть, но неожиданно, как некогда, начал шевелить губами и сочинять стихи — не потому, что хотел увидеть будущее, а потому, что нужно было сказать о настоящем.

Многие из моих прошлых мыслей мне теперь представляются неправильными, глупыми, смешными. А вот то, почему я начал писать стихи, мне кажется правильным и теперь. Восемнадцатилетний юноша понял, что стихами можно сказать то, чего не скажешь прозой. Эту мысль разделяет старый литератор, который теперь пишет книгу воспоминаний.

14

Один критик писал, что в моем романе «Падение Парижа» много действующих лиц, но нет героя; по-моему, герой романа — Париж. Эту книгу я написал в пятьдесят лет; я больше не был ни хулителем, ни проповедником; та узость, о которой я писал В. Я. Брюсову, с годами сгладилась — оценки пятидесятилетнего человека напоминают разношенную обувь.

А в годы, когда я складывался, мне было трудно рассуждать о Париже; я его и страстно любил, и не менее страстно ненавидел:

> Тебя, Париж, я жду ночами,
> Как сутенер приходишь ты...

Я перестал ходить на лекции: школой оказался Париж, школой хорошей, но суровой; я его часто проклинал — не потому, что моя жизнь была трудной, а потому, что Париж заставил меня понять всю трудность жизни.

Казалось бы, после тихой дореволюционной Москвы, ее деревянных домишек, извозчиков, самоваров, купеческого пудового сна, Париж должен был поразить меня своей современностью, дерзостью, новшествами. Да, конечно, тут было много автомобилей, они с трудом пробирались по узким средневековым улицам. Газеты часто называли Париж «городом-светочем». Большие Бульвары действительно были освещены куда ярче, чем Тверская или Кузнецкий мост; но в домах еще редко можно было увидеть электрическое освещение, пожалуй, реже, чем в Москве. Лачуги «зоны» — полосы возле былых укреплений города — казались мне неправдоподобными. Часто я приходил ночью на улицу Муфтар, по ней сновали огромные жирные крысы. Эйфелева башня еще порождала споры — еще жили современники и единомышленники Мопассана, считавшие, что она изуродовала город. Молодым художникам она нравилась. Сама башня была в возрасте девушки на выданье; никто не мог предположить, что она окажется полезной для радио и телевидения. Телефонов было мало, зато процветала пневматическая почта. Никогда раньше я не видел столько старых домов, пепельных, морщинистых, пятнистых! Я еще не знал, что стоит дому продержаться в Париже тридцать — сорок лет, как он приобретает внешность памятника старины: все дома казались мне древними, а древность открывалась передо мной, подобная новому, неизвестному миру.

Я входил в темную улицу, как в джунгли. В Москве, глядя на кремлевские соборы, я никогда не задумывался над их красотой: они были вне моей жизни, никак не соответствовали ни «явкам», ни крыльям горьковского буревестника. В гимназии я нехотя зубрил имена удельных князей, считал, что это абстракция, как тео-

ремы или как урок латыни: «много есть имен на is — masculini generis». А в Париже прошлое казалось настоящим; даже названия улиц были загадочными — «улица Королевы Бланш», «улица Кота-рыболова», «улица Дыбы»; Катя жила на «улице Деревянного меча». Я часто заходил в дом, где скрывался некогда Марат. Среди автомобилей пробиралось стадо коз, и пастух здесь же доил упрямую козу.

Я бродил по набережным Сены, рылся в ящиках со старыми книгами. Букинисты казались еще более древними, чем томики в кожаных или пергаментных переплетах. Там я иногда встречал пожилого человека, похожего на букиниста; он брал в руки книгу, как садовод грушу,— страстно и в то же время деловито; это был Анатоль Франс. (Я никогда его не встречал впоследствии; был на похоронах в 1924 году, когда за гробом старого эпикурейца и коммуниста шли сенаторы и рабочие, академики и подростки. В 1946 году внук Анатоля Франса водил меня по дому писателя в Ля-Башеллье возле Тура — я увидел, что эпикуреец был не книжником, не эстетом, а живым человеком: дом был загроможден не коллекциями, а теми обломками, которые оставляют после себя годы жизни, путешествия, страсти, встречи. На полке, наверно, стояли и те книги, которые Анатоль Франс при мне покупал на набережной Сены.)

Как-то среди старых псалтырей и пасторалей я напал на «Эду» Баратынского. На титульном листе было написано «Просперу Мериме, переводчику нашего великого Пушкина. Евгений Баратынский». Я заплатил за книгу шесть су и тут же начал ее читать. Сена уныло шевелила своей чешуей; на барже спал раскормленный кот. Напротив была мертвецкая, под утро туда приезжали закутившие парижане — разглядывали трупы самоубийц. Собор Нотр-Дам в сизо-лиловом тумане казался каменной рощей. Баратынский писал:

Пришлец исполнен смутной думы:
Не мира ль давнего лежат
Пред ним развалины угрюмы?

Развалины, кстати сказать, иногда весьма долговечны: афинский Акрополь пережил не только духовно, но и материально жилища различных людей, которые в течение двадцати пяти веков его старательно разрушали.

В Париже прошлое сливается с настоящим. Это удивительный город — он не строился по плану, а рос, как лес. Стена аварийного дома, где ютятся горемыки, испачканная непристойными надписями, любовными признаниями, предвыборной руганью, имеет все права претендовать на благоговение прохожих, на покровительство государства.

Мне трудно было понять, где вчерашний день и где завтрашний: у Парижа свой календарь. Говоря о социальной революции, Жорес ссылался на античные мифы, он вопил и жестикулировал, как Муне-Сюлли в роли Эдипа. В церквах я часто видел студентов — медиков, физиков,— они смачивали лоб святой водой и, когда раздавался звоночек, дружно становились на колени. Поэт Шарль Пеги писал о Жанне д'Арк и считался католиком. Мне нравились его стихи: он повторял сто раз одно и то же и каждый раз отступал от прежнего, его ритм напоминал бег охотничьей собаки, которая идет туда же, что и ее хозяин, но все время петляет. Мне привелось однажды с ним беседовать в редакции «Кайе де ля кэнзэн». Я думал, что он будет говорить о религии, о Бергсоне, о мессианстве, но он заговорил о России: «Я немного знаю ваших писателей. Может быть, русские первые низвергнут власть денег...»

Я прочитал стихи Франсуа Вийона: он жил в XV веке, был вором и разбойником:

От жажды умираю над ручьем.
Смеюсь сквозь слезы и тружусь играя.
Куда бы ни пошел, везде мой дом,
Чужбина мне — страна моя родная.
Я знаю все, я ничего не знаю.

Перед этим я переводил стихи Малларме, который считался одним из зачинателей новой поэзии. Я понял, что Франсуа Вийон мне куда ближе, чем автор «Послеобеденного отдыха фавна». Я читал и перечитывал «Красное и черное»; трудно было представить себе, что этому роману уже восемьдесят лет. Кругом меня говорили, что писатель, раскрывающий современность,— это Андре Жид; я раздобыл его роман «Узкая дверь». Мне показалось, что эта книга написана в XVIII веке, и я усмехнулся, думая, что автор ее жив,— я его видел в театре «Вьё Коломбье».

Все казалось непредвиденным, и все было возможным. Я шел по площади Клиши и сочинял стихи, когда площадь вдруг заполнилась толпой. Люди кричали,

они хотели прорвать цепи полицейских и пройти к испанскому посольству: протестовали против казни анархиста Ферреро. Раздался выстрел, сразу выросли баррикады; опрокинули омнибусы, повалили фонари. Бушевали фонтаны горящего газа. Я нетвердо знал, кем был Ферреро и почему его казнили; но я кричал вместе со всеми. Казалось, это революция. Несколько часов спустя на площади Клиши люди преспокойно пили кофе или пиво.

Париж тогда называли «столицей мира», и правда, в нем жили представители сотни различных стран. Индийцы в тюрбанах обличали лицемерие английских либералов. Македонцы устраивали шумливые митинги. Китайские студенты праздновали объявление республики. Выходили газеты польские и португальские, финские и арабские, еврейские и чешские. Парижане аплодировали «Священной весне» Стравинского, итальянскому футуристу Маринетти, Иде Рубинштейн, которая поставила мистерию Д'Аннунцио. «Столица мира» была в то же время глубокой провинцией. Париж распадался на кварталы; в каждом из них была своя главная улица с магазинами, с маленькими театрами, с танцульками. Все знали друг друга, судачили на улицах, рассказывали сплетни о булочнице, о любовнице механика Жака, о том, что жена рыжего Жана наставила ему рога.

Можно было ходить в любом наряде, делать все что угодно. Ежегодно весной устраивался бал учеников Художественной академии: по улицам шествовали голые студенты и натурщицы; на самых стыдливых были трусики. Однажды испанский художник возле кафе «Ротонда» разделся догола; полицейский лениво его спросил: «Тебе, старина, не холодно?..» Дважды в год—на масленой и посередине Великого поста—устраивали карнавал; проезжали колесницы с ряжеными; люди гуляли в нелепых масках и кидали в лицо встречным конфетти; проводили также белых волов, получивших призы, в ресторанах висели плакаты: «Завтра наши достоуважаемые посетители смогут получить бифштексы из мяса лауреата». На всех скамейках, под каштанами или под платанами, влюбленные сосредоточенно целовались; никто им не мешал. А. И. Окулов однажды, после дюжины рюмок коньяку, взобрался на карету и стал объяснять прохожим, что скоро всех министров

повесят на фонарях; некоторые слушали, но, конечно, никто не поверил. Я жил не только без паспорта, но и без удостоверения личности. Когда в банке у меня попросили документ, я пошел в префектуру, мне сказали, чтобы я привел в качестве свидетелей двух французов. Я торопился получить деньги и умолил пойти со мной владельца булочной, где я покупал хлеб, и полузнакомого художника, который сидел с утра в кафе и пил ром. Разумеется, они ничего про меня не знали, но согласились расписаться. Чиновник выдал мне удостоверение, в котором торжественно подтверждалось, что такой-то заявил такое-то; этого было достаточно не только для служащего банка, но и для полицейских, иногда устраивавших облавы на бандитов. В кабаре пели куплеты: президент Республики — рогоносец, министр юстиции нечист на руку, министр народного просвещения бегает за девчонками и пишет им цидулки с грамматическими ошибками. Гюстав Эрве в газете «Социальная война» призывал к истреблению буржуазии; певец Монтегюс прославлял солдат 17-го полка, которые отказались стрелять в демонстрантов. В пять часов утра в маленькие лавочки привозили тюки газет; газеты складывали; они лежали на улице; прохожие клали медяки на тарелочку. Газет было не менее двадцати — всех направлений. Журналисты обливали друг друга помоями; потом они встречались в одном из кафе на улице Круассан и вместе попивали аперитивы.

В кафе ходили для того, чтобы встретить знакомых, поговорить о политике, посудачить, посплетничать. У людей различных профессий были свои кафе: у адвокатов, у скототорговцев, у художников, у жокеев, у актеров, у ювелиров, у стряпчих, у сенаторов, у сутенеров, у писателей, у скорняков. В кафе, куда приходили сторонники Жореса, не заглядывали сторонники Геда. Были кафе, где собирались шахматисты, там разыгрывались исторические партии между Ласкером и Капабланкой.

Я ходил в кафе «Клозери де лиля» — по-русски это означает «Сиреневый хутор»; никакой сирени там не было; зато можно было, заказав стакан кофе, попросить бумаги и писать пять — шесть часов (бумага отпускалась бесплатно). По вторникам в «Клозери де лиля» приходили французские писатели, главным об-

разом поэты; спорили о пользе или вреде «научной поэзии», изобретенной Рене Гилем, восхищались фантазией Сен-Поль Ру, ругали издателя «Меркюр де Франс». Однажды были устроены выборы: на трон «принца поэзии» посадили Поля Флора, красивого, черного как смоль автора многих тысяч баллад, полувеселых, полугрустных.

Можно было подумать, что в Париже все ходят вверх ногами, а у парижан был вековой, крепко налаженный быт. Когда человеку сдавали квартиру, консьержка спрашивала, имеется ли у нового квартиранта зеркальный шкаф; кровать, стол, стул нельзя было описать; вот если не будет вовремя внесена квартирная плата, то опишут зеркальный шкаф. На похоронах мужчины шли впереди, за ними следовали женщины. Кладбища походили на макет города: там были свои улицы. На могилах зажиточных людей значилось: «Вечная собственность», это не было иронией — могилы бедняков через двадцать лет перекапывали. После похорон все отправлялись в один из трактиров возле кладбища, пили белое вино и закусывали сыром. Вечером пили не кофе, а различные настои — липовый цвет, ромашку, мяту, вербену. Влюбленные оживленно обсуждали, какой настой полезнее: ему требовался мочегонный, а ей — облегчающий пищеварение. На уличных скамейках сидели старухи в тапочках и вязали. В десять часов вечера запирались двери домов: когда квартирант звонил, сонная консьержка дергала шнур, и дверь открывалась, нужно было громко сказать свое имя, чтобы не забрался чужой; выходя из дому, будили консьержку зычным криком: «Пожалуйста, шнур!» Возле Сены сидели рыболовы и тщетно ожидали, когда же клюнет воображаемый пескарь. Иногда газеты сообщали, что завтра на заре приговоренный к казни будет гильотинирован; возле тюремных ворот собирались зеваки, глазели на палача, на осужденного, потом на отрезанную голову.

Я читал книги Леона Блуа; он называл себя католиком, но ненавидел богатых святош и лицемеров в митрах; его книги были теми прокламациями, которые должны печататься в аду для ниспровержения рая. Я читал также Монтеня и Рембо, Достоевского и Гийома Аполлинера. Я мечтал то о революции, то о светопреставлении. Ничего не происходило. (Потом люди

уверяли, что тот, кто не жил в предвоенные годы, не узнал сладости жизни. Я сладости не чувствовал.) Когда я спрашивал французов, что же будет дальше, они отвечали — одни удовлетворенно, другие со вздохом,— что Франция пережила четыре революции и что у нее иммунитет.

Искусство все более и более притягивало меня к себе. Стихи заменяли не только бифштексы, но и ту «общую идею», о которой тосковал герой «Скучной истории», а с ним заодно Чехов. Нет, тоска оставалась: в искусстве я искал не успокоения, а исступленных чувств. Я подружился с художниками, начал посещать выставки. Ежемесячно поэты и художники оглашали различные художественные манифесты, низвергали всё и всех, но всё и все оставались на месте.

В детстве мы играли в игру: «да» и «нет» не говорите, «белого» и «черного» не называйте; кто по ошибке произносил запрещенное слово, платил фант. Порой мне казалось, что Париж играет в эту игру. Теперь я думаю, что, может быть, несправедливо то поносил, то благословлял Париж. Молодости присущи требовательность, беспокойство. Лермонтов написал: «А он, мятежный, просит бури, как будто в бурях есть покой!», когда ему было восемнадцать лет. Кто знает, окажись я в Смоленске, не пережил ли бы я такого же смятения? Может быть, на два-три года позднее; может быть, не в столь острой форме... Что касается игры в «да» и «нет» не говорите, то она относится к природе искусства. А в Париже с искусством не разминешься...

Париж многому меня научил, он раздвинул стены моего мира. Часто этому городу приписывают веселье; по-моему, Париж умеет грустно улыбаться — таковы его дома, таковы его поэты, таковы и глаза его девушек; это умение быть радостным в печали, печальным в радости порой его окрыляет, порой подрезает его крылья. Впрочем, об этом мне придется не раз говорить, когда я перейду к событиям последующих десятилетий; тогда я подобных выводов не делал.

Париж меня учил, обогащал, разорял, ставил на ноги и сбивал с ног. Все это в порядке вещей: когда человек что-то приобретает, он одновременно что-то теряет — идешь вперед и навеки расстаешься с теми радостями и бедами, которые еще вчера были твоей жизнью.

15

С Бальмонтом мне не повезло. Когда я начал писать стихи, его книги мне казались откровением; я мечтал когда-нибудь увидеть человека, написавшего «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце». Познакомился я с Константином Дмитриевичем два года спустя; многое в его стихах мне уже казалось смешным — я боготворил Блока, читал Анненского, Сологуба, Гумилева, Мандельштама. Бальмонт вовремя увидел солнце, а я опоздал на Бальмонта.

Я познакомился с Константином Дмитриевичем в 1911 году; ему тогда было сорок четыре года. Я знал, что он живет в Париже, и, разумеется, послал ему мою первую книгу. Бальмонт был человеком чувств, жизнь его изобиловала случайностями, порой драматическими. Он, например, дважды оказывался эмигрантом; если применять обычные этикетки, в первый раз красным, во второй — белым. После разгрома революции 1905 года Бальмонт возмутился расправами, свистом нагаек, виселицами; он издал за границей «Песни мстителя» — книгу с весьма благородными чувствами и с весьма плохими стихами. Он называл Николая Второго «кровавым палачом». Хотя книга была на редкость слабой, царь рассердился, и Бальмонту пришлось перейти на положение эмигранта. Только в 1913 году великий князь Константин (посредственный стихотворец, подписывавшийся К. Р.) выпросил у Николая амнистию Бальмонту.

Константин Дмитриевич жил на улице Пасси (впоследствии в этом районе обосновалась белая эмиграция). У него часто бывали гости — и русские парижане, и приезжие из России, и французы. Он пригласил меня. В тот вечер я был единственным гостем. Жена Константина Дмитриевича, высокая, красивая женщина, меня приняла сердечно, я сразу перестал стесняться, забыл, что передо мной знаменитый поэт. Никуда я в гости не ходил, бывал только в кафе или у художников в нетопленых грязных мастерских, а здесь я попал в русский дом, теплый, светлый; меня напоили чаем; маленькая дочка Константина Дмитриевича, Ниника, шалила. Все было чудесно и обыденно. Все, кроме внешности хозяина: Бальмонт был необычаен.

Париж трудно удивить, но я не раз видел, как на Бальмонта оглядывались, когда он проходил по

бульвару Сен-Жермен. В Москве в 1918 году люди хмуро шли с кошелками, некоторые тащили салазки; было холодно, голодно, и все же прохожие дивились: посередине мостовой шествовал рыжий чудак, с головой, поднятой к серому небу.

В молодости Бальмонт пытался кончить жизнь самоубийством — выбросился из окна; он повредил себе ногу и всю жизнь слегка прихрамывал; шагал он быстро, и казалось, что скачет птица, привыкшая скорее летать, чем ходить.

У него было лицо то чрезвычайно бледное, то цвета меди, зеленые глаза, рыжая бородка, рыжие волосы, которые кудрями спадали на спину. Среди экскурсантов, приезжавших в Париж, которых я обслуживал, был один священник: заметив, что кто-то при виде его засмеялся, он стал стыдливо прятать свои волосы под шляпу, закалывая их шпильками. А Бальмонт кудрями гордился. Он походил на тропическую птицу, случайно залетевшую не на ту широту.

Он вежливо предложил мне почитать стихи, говорил «хорошо... хорошо» — вероятно, хотел приласкать молодого автора. Потом он встал и начал читать свои произведения. Стихи на меня не произвели впечатления — начиналась эпоха его поэтического заката,— но я был поражен голосом, вдохновенным и высокомерным: он читал, как шаман, знающий, что его слова имеют силу если не над злым духом, то над бедными кочевниками. Он говорил на многих языках, на всех с акцентом — не с русским, а с бальмонтовским; особенно своеобразно он произносил звук «н» — не то по-французски, не то по-польски. В стихах было много рифм с длинными «н» — «священный», «вдохновенный», «презренный»,— и он их тянул с явным удовольствием.

Иногда он звал меня к себе; я встречал у него московских меценатов, французских переводчиков, восторженных поклонниц.

В Париж приехал из Одессы молодой поэт Марк Талов, говорил, что ему пришлось оставить родину, что у него там невеста; он бедствовал; читал свои стихи:

Здесь я постиг всю горечь одиночества,
Здесь муки начинаются мои.
Нет у меня ни имени, ни отчества,
Ни родины, ни счастья, ни семьи.

Мы посмеивались, когда он повторял нам, что невеста ждет его возвращения. (Он вернулся в Одессу десять лет спустя, и невеста действительно его ждала.) Талову очень хотелось прочитать свои стихи Бальмонту; я его взял с собой, но он от смущения сбился и вместо стула сел на горячую железную печку. Все рассмеялись, а Бальмонт принялся хвалить стихи, которых он так и не услышал.

Бальмонт то молчал, рассеянно глядя по сторонам, то оживлялся, рассказывал про Египет, Мексику, Испанию. Все страны в его рассказах выглядели фантастическими; он изъездил, кажется, весь мир, но увидел при этом только одну страну, которой нет на карте, я назову ее Бальмонтией.

Чехов о нем писал: «Он хорошо и выразительно говорит, только когда бывает выпивши». Я часто встречал Константина Дмитриевича в кафе. После двух-трех рюмок коньяку он действительно становился прекрасным рассказчиком; я видел то чопорных пансионных хозяек Оксфорда, то колдуна с Явы, то Валерия Яковлевича Брюсова, увлекавшегося магией. Неизменно Бальмонт повторял какой-то старинный грузинский заговор, где речь шла о черном цвете. Унять его было невозможно. Он кричал своей спутнице: «Я хочу уйти в ночь! Елена, не противоборствуй!» Было в его облике нечто величественное и жалкое, высокомерное и ребячливое.

Его сравнивали с Верленом: алкоголь, музыка, детскость. Но Бальмонт, в отличие от «бедного Лелиана», был человеком высокообразованным; он прочитал множество книг. Он переводил поэзию различных эпох, различных стран: Шелли и Кальдерона, Руставели и Уитмена, Леопарди и Словацкого, Блейка и Гейне, Эдгара По и Уайльда. Старые песни Египта и стихи Поля Фора в переводе Бальмонта звучали одинаково. Как в любовных стихах он восхищался не женщинами, которым посвящал стихи, а своим чувством,— так, переводя других поэтов, он упивался тембром своего голоса.

Он любил грандиозное: горные вершины, пропасти, океан. Художник Брак как-то сказал, что нужно уметь линейкой проверять вдохновение; Бальмонту такие слова показались бы мещанством — он жил оптом. Он писал стихи с быстротой стенографистки. Он посвящал одну и ту же книгу целой веренице лиц от «брата моих

мечтаний, поэта и волхва, Валерия Брюсова» до «Люси Савицкой, с душою вольной и прозрачной, как лесной ручей». Вот любовные стихи в книге «Будем, как солнце»; одно следует за другим, и все с именными посвящениями: «Бэле», «мисс Нэти», «Н. К. Мазинг», «графине Е. В. Крейц», «княжне М. С. Урусовой», «Н...», «Р...», «Уличной испанке», «Марии Финн», «О. Н. Миткевич», «Дагни Кристенсен», «Люсе»...

В 1917—1918 годах я несколько раз встречал его в Москве. Он оставался верен себе. Революция его сердила своей настойчивостью: он не хотел, чтобы история вмешивалась в его жизнь. Не раз он страстно влюблялся и остывал, писал об этом в стихах. Он думал, что так же легко может распроститься с эпохой: «Этим летом я Россию разлюбил...» Однажды я прочитал ему мои стихи: о казни Пугачева, о расплате. Константин Дмитриевич сначала недовольно морщился, потом написал в моей записной книжке:

Я слышал варварскую речь,
Молитву-крик и песню в лике стона.
Но не хочу тебя предостеречь.
Ты хочешь срыва? Мощь сладка уклона.
Будь варваром. Когда царит пожар,
Лишь варвар юн и смел.
Не прав лишь тот, кто стар.

Внизу дата — 28 декабря 1917 года. Три или четыре года спустя он уехал в Париж и там решил, что прав только он. Его политические стихи с проклятиями революции столь же беспомощны, как «Песни мстителя». Он снова оказался эмигрантом, но уже не на несколько лет, а пожизненно; бедствовал; припадки запоя учащались.

В 1934 году я его встретил на бульваре Монпарнас. Он шел один, постаревший, в потертом пальто; попрежнему висели длинные кудри, но уже не рыжие, а белые. Он узнал меня, поздоровался. «А мне говорили, что вы в России...» Я ответил, что недавно вернулся из Москвы. Он оживился: «Скажите, меня там помнят, читают?» Мне стало жаль его, я солгал: «Конечно, помнят». Он улыбнулся и пошел дальше с высоко поднятой головой, бедный низложенный король.

Большая Советская Энциклопедия посвящает «поэту-декаденту» двадцать строк — столько же, сколько Бенедиктову, но за последним признаются некоторые достоинства, за Бальмонтом — никаких. Молодые со-

ветские читатели вряд ли знают, что существовал такой поэт, а в начале XX века нельзя было найти студента, незнакомого если не со стихами, то по меньшей мере со славой Бальмонта. А. Волынский писал в 1901 году: «Бальмонт пользуется, с теми или иными оговорками, всеобщим признанием; несмотря на непопулярность в России декадентской поэзии, публика ловит и повторяет нежные, легкие звуки его поэтических струн». Для символистов он был учителем, мастером: им зачитывались в школьные годы Блок и Андрей Белый. Брюсов, подводя итоги взлетам и падениям Бальмонта, говорил: «Бальмонт показал нам, как глубоко может лирика вскрывать тайны человеческой души». Поэзию Бальмонта ценили и писатели, далекие от символистов, например Бунин. Трудно представить себе человека, более чуждого несдержанной, подчас великолепной, подчас ходульной поэзии Бальмонта, нежели Чехов, но Антон Павлович писал «поэту-декаденту»: «Вы знаете, я люблю Ваш талант, и каждая Ваша книжка доставляет мне немало удовольствия и волнения. Это, быть может, оттого, что я консерватор». Горький восторженно отзывался о Бальмонте, советовал редакторам журналов печатать его стихи. Я помню, с каким восхищением читал вслух стихи Бальмонта А. В. Луначарский. О Бальмонте писали сотни исследований, его книги ежегодно переиздавались; на его лекции нельзя было достать билета. Стоило поэту показаться в театре или даже на улице, как его окружали неистовые поклонницы. Неужели все это было психозом, самообманом и признание Горьким или Брюсовым таланта Бальмонта можно объяснить тем, что читающая Россия разделяла его «стремление укрыться от действительности» и его восторг перед «варварством», как утверждает статья в энциклопедии?

Я вспомнил Бенедиктова не только потому, что он был знаменит и быстро подвергся общему забвению. Можно сказать, что в своих неудачных произведениях Бальмонт напоминает Бенедиктова крикливостью, безвкусием. Бальмонт мог, например, написать:

Хочу быть дерзким, хочу быть смелым,
. . . .
Хочу одежды с тебя сорвать!..

(М. А. Волошин уверял, что одна акушерка ему прислала «Ответ Бальмонту», в котором были строки:

Хочу быть твердой, хочу быть гордой,
Хочу мужчин к себе не подпускать!..)

Да, у Бальмонта сотни дурных стихов; он писал очень много и все написанное печатал. Но из тридцати его книг можно составить одну хорошую — это все же не Бенедиктов. Да и кому нравился Бенедиктов? Невзыскательным женам городничих. А Бальмонт многое изменил в русской поэзии; достаточно перечитать такие его стихотворения, как «Я изысканность русской медлительной речи...» или «Есть в русской природе усталая нежность...». Судьба к нему была на редкость несправедлива: им восхищались, а потом мстили ему за то, что он восхищал. Утверждая себя как мятежника, как выразителя современности, Бальмонт был не только эгоцентриком, он был потрясающим анахронизмом. Он вошел в литературу с XX веком. Уже сновали по улицам машины, уже росли корпуса заводов, уже шли грандиозные социальные битвы, а Бальмонт оставался трубадуром XIV века, на котором был смешон современный пиджак.

Когда футуристы пришли на литературный вечер и начали громить устаревшего Бальмонта, Константин Дмитриевич, откинув голову назад, прочитал свое старое стихотворение:

Тише, тише совлекайте с древних идолов одежды,
Слишком долго вы молились, не забудьте прошлый свет...

Приближалась величайшая буря, а запоздавший трубадур обращался к первому порыву ветра с наивной просьбой — быть зефиром. Он столько книг прочитал и все-таки не понял, что древних идолов не только быстро раздевают, их преспокойно жгут. Пожалуй, в этом был еще больший анахронизм, чем в локонах и в позе веласкесовского идальго.

Оставался длинный и неласковый закат — запустение, одиночество, нужда, душевное заболевание. Умер он в 1942 году.

16

Я перечитываю первую часть этой книги и спрашиваю себя, почему я обошел молчанием некоторых друзей, с которыми в моей молодости встречался чуть ли не каждый день и которые помогли мне

оформиться, найти себя. Вероятно, я боялся рассказывать о людях, неизвестных читателям, а это глупо. С Бальмонтом я провел в жизни десяток вечеров, а с Тихоном Ивановичем Сорокиным прожил многие месяцы, и хотя он был человеком чрезвычайно мягким, терпимым к любым причудам, он оказал на меня влияние куда большее, чем тот же Бальмонт.

Не помню, как я познакомился с Тихоном Ивановичем (было это в 1912 году), зато хорошо помню его облик: смутные черты лица, карие глаза и не очень густая бородка русского интеллигента начала века. В ту пору люди начали брить подбородок. Я долго уговаривал Тихона расстаться с бородкой. Образ жизни я вел непутевый: то просиживал ночи в кабаках, то, когда протрачивал все франки, голодал, писал стихи, которые сразу мне переставали нравиться, словом, жил беспорядочно. Характер у меня был несносный, я изводил Тихона за его бороду. У него позади была, говоря по-дантовски, половина жизни (он был на одиннадцать лет старше меня), но я своего добился. В моей холодной и пустой мастерской на улице Кампань-Премьер он отрезал половину бороды и побрил правую сторону, потом его рука застыла с ножницами, потрясенный, он сказал: «Может быть, не поздно остановиться?..» Взглянув в зеркальце, он сам понял, что поздно, и чеховская бородка исчезла навсегда.

Он чем-то напоминал мне Чехова, может быть, добротой, душевной стыдливостью, умением выслушать и понять. Среди его многих заслуг передо мной укажу, что он столько говорил мне о «Палате № 6», о «Черном монахе», что заставил меня снова взять книги Чехова, которые я знал по годам отрочества. Благодаря Тихону Чехов с тех лет стал моим любимым писателем. Тихон раскрыл мне многое — образ Чаадаева, раннего Достоевского, романское искусство, скульптуру готики; он пробовал меня приобщить к философии Соловьева, Бердяева, Флоренского, но здесь я заупрямился — сомнения Модильяни или Гийома Аполлинера были мне куда ближе, чем «Столп и утверждение истины» (так называлась книга Флоренского).

Весной 1913 года мы решили — Тихон, Катя и я — поехать в Италию. Мы добрались до Ниццы и пошли вечером в казино. Мы вздумали поиграть в рулетку; каждому было выдано на игру столько-то франков. Мне неслыханно везло, я все время выигрывал

и тяжелые пятифранковые монеты отдавал Кате, она их клала в сумку. На наше счастье, было поздно и вскоре казино закрыли. Я попробовал сумку Кати — тяжелая!

На следующее утро мы подсчитали деньги, оставили пятьдесят франков на игру, а остальные потратили — пообедали в дорогом ресторане, потом поехали на ферму, где разводили страусов, там можно было кормить птиц апельсинами, разумеется, за деньги. Нас забавляло, как по длинной шее страуса спускался мячик, и мы потратили все деньги на эту забаву. Ничего, вечером снова выиграем!

В десять минут мы проиграли ресурсы. Началось унизительное существование: мы проиграли деньги на поездку в Италию, проиграли какие-то суммы, присланные из России и Парижа. Жили мы в гостинице, напоминавшей притон: в одной комнате Катя, в другой на широкой кровати я с Тихоном. Хозяин совал счет, мы отвечали «завтра». Мы заложили мой костюм и по очереди, я или Тихон, лежали днем в постели, прикидываясь перед коридорным больными. Нас мучил голод. И вот Катя нашла в сумке золотую коронку от зуба. Я начал доказывать Тихону, что он должен пойти ее продать, мы купим колбасу, паштет, сыр... «Почему я, а не ты?» — спрашивал Тихон. Я объяснил, что он старше, приличнее выглядит.

Вместо того, чтобы отправиться в лавку, где покупали золото на вес, он пошел к дантисту. Там он вынул из жилетного кармана коронку и смущаясь сказал: «Не хотите ли купить этот зуб?» Доктор позвонил и сказал горничной: «Проводите этого господина на лестницу».

Тихон пришел, ничего не рассказал, только выбросил меня из постели в белье и долго повторял: «Какой позор!» Тридцать лет спустя я вспомнил продажу коронки, он покраснел и закричал: «Молчи!»

Недели две мы еще бедствовали; потом торжественно дали друг другу слово больше не подходить к казино. Катя послала телеграмму в Петербург — просила у родителей денег: заболела; получив деньги, мы уехали во Флоренцию.

Иногда Тихон вспоминал свое прошлое: сын богатого купца, он вырос в городке Ливны. На масленой пекли блины для нищих. Тихон ездил на богомолье к Тихону Задонскому. В 1905 году он увлекся революцией и, будучи вольноопределяющимся, был обвинен

в солдатском бунте. Ему пришлось убежать за границу. Он делил свои страсти между революцией, искусством и неопределенной мистикой. Когда его отец умер за границей, он положил в гроб прокламации. Это не мешало ему быть человеком не религиозной догмы, а скорее религиозной настроенности. Дети ливенского купца поделили наследство. Тихон Иванович изъездил ряд европейских стран. С восторгом он вспоминал недели в Дубровнике, который назывался тогда Рагузой: сочетание архитектуры Возрождения со славянской речью пленило Тихона. (В 1945 году я встретил в Дубровнике старика, который рассказал мне о давнишнем собеседнике и друге Сорокине.) Был Тихон в Италии, в Испании, деньги легко тратил, и, когда мы с ним встретились, у него оставались крохи от съеденного пирога. Он снимал чердачную комнату для прислуги, и ученый аббат, приезжавший к господину Сорокину побеседовать о витражах Шартра, изумился, услыхав от консьержки: «Черная лестница, последний этаж, шестая дверь налево».

Мы прекрасно провели время в Италии, денег было очень мало, зато глаза получали пищи вдоволь. Осенью Катя сказала мне, что решила выйти замуж за Тихона. Я погоревал, поревновал, но примирился. У нас с Катей жизнь не клеилась, мы были людьми с разными характерами, но с одинаковым упрямством. Да и к Тихону я успел привязаться.

Они взяли мою Ирину и жили в Пуатье. Я туда приехал на несколько дней, и Тихон мне долго объяснял красоту церкви святой Редегонды.

В книге «Стихи о канунах» есть стихотворение «Другу» с посвящением «Тихону Сорокину»:

Выдери, родимый,
Волосок за волоском!
Похлещи меня, как сына,
И пусти гулять потом.
Встану я на пригорке,
Закричу одноногим аистом:
Поглядите на исцеленного от порчи,
На покаявшегося!
Он меня всему научит.
Как пытает ласково
Своим именем мученика
Добрыми карими глазками...
Летите вы, птицы вольные,
На зеленый, на вымерший пруд!
Покричу и лягу средь черного поля,
Кровь землицей сотру...

Конечно, это — поэзия или, говоря точнее, искажение истины. Тихон меня не мучил, даже не стыдил (а было за что); он порой будил во мне совесть, и не карими глазками и не именем мученика, а сердечной чистотой, и я за это ему признателен.

Всегда он писал какую-то книгу и не дописал ни одной. Он хотел объяснить значение готики, Андрея Рублева, Ферапонтова монастыря. Мешали условия: приходилось служить, писать журнальные статейки, переводить романы с французского. А он не умел торопиться: в нем жила добропорядочность русского интеллигента прошлого века. Ко всему он был человеком болезненным, трудно сказать, чем только он не переболел.

Последние годы своей жизни он прожил с Катей в хибарке возле Нового Иерусалима. К старости чувствуешь сильнее расхождение жизненных дорог, но когда я приходил к Сорокиным, я всегда узнавал друга моей ранней молодости. Вероятно, я плохо, односторонне рассказал о Тихоне Ивановиче, но ничего не поделаешь: это — книга моих воспоминаний, а он для меня связан с далекой эпохой, когда двадцатидвухлетний юноша, голодный, растерянный, неуемный, блуждал между флорентийскими музеями, стихами символистов, различными весомыми, а подчас невесомыми «вечными истинами» и памятью или предчувствием русской метели, забастовок, куполов, чеховской нежности и чеховской жесточайшей правды.

17

В молодости мне удалось дважды побывать в Италии. Денег у меня было мало; я ночевал и на постоялых дворах, и в подозрительных притонах; ел в харчевнях макароны — миска стоила два сольди и обманчиво насыщала на несколько часов; когда не хватало денег на поезд, отправлялся в путь пешком; месяцы в Италии я вспоминаю как самые счастливые. Там я понял, что искусство не прихоть, не украшение, не праздничные даты календаря, что с ним можно жить в одной комнате, как с любимым человеком. Каждый юноша, впервые влюбляясь, думает, что он открывает неведомый дотоле мир. Так было у меня с Италией: издавна чужестранные писатели, попадая в эту страну, были по-новому счастливы, по-новому

ощущали близость искусства — от Стендаля до Блока, от Гете до нашего современника В. П. Некрасова. (Правда, Хемингуэй именно в Италии узнал меру человеческого горя, но было это в годы войны, а война — повсюду война.)

Для меня Италия была и раем и школьной скамьей. В 1909 году я глядел на холсты Ван Гога, Гогена, Матисса с недоверием, почти с испугом, как теленок смотрит на поезд. Пять лет спустя я подружился с художниками — с Пикассо, Леже, Модильяни, Риверой; их работы помогали мне разобраться в клубке надежд и сомнений. Ключ к современному искусству я нашел в прошлом. Нельзя понять Модильяни без живописи Возрождения, как нельзя понять Блока без Пушкина. (Блока я понял раньше, чем Модильяни: Пушкина я знал с детства, а живописной азбуке меня никто не учил; мне говорили только, что Рафаэль величайший в мире художник и что картина «Не ждали» связана с революционной борьбой.)

Когда я пришел впервые в Лувр, я был дикарем; я хотел во что бы то ни стало увидеть таинственную улыбку Джоконды, а увидев ее, начал гадать, что она означает; потом я вспомнил о Венере Милосской — необходимо ее поглядеть, ведь все говорят, что она идеал красоты, перед ней в умилении плакали Гейне и Глеб Успенский... Лувр был большим музеем в большом городе; я постоял, повздыхал и ушел. Маленькие музеи сонного Брюгге стали для меня начальной школой; но по-настоящему я пристрастился к искусству в Италии.

Я пишу сейчас не книгу о живописи, да и не пытаюсь в точности воспроизвести свои давние впечатления: очень трудно в вечер жизни припомнить, понять ее утро — меняется освещение, меняется и восприятие того, что видишь; ко многому, что когда-то мне нравилось, я теперь равнодушен, а с годами мне начало раскрываться то, мимо чего я в молодости проходил. В отличие от точных наук, искусство не поддается бесспорным оценкам.

В XVIII веке просвещенные ценители искусств считали готику уродливым варварством. Пушкин презрительно отозвался о поэзии Франсуа Вийона. Стендаль, признавая, что Джотто был ступенькой к Рафаэлю, все же находил его живопись беспомощной и уродливой. С тех пор оценки изменились: нам близко то, что

проглядели лучшие умы конца XVIII и начала XIX века. Но, может быть, не стоит повторять их ошибки и одарять презрительными оценками те произведения искусства, которые нам чужды? Я расскажу о смене суждений одного человека только для того, чтобы напомнить, как относительны наши оценки.

В 1911 году меня покорили художники кватроченто и прежде всего Боттичелли. Бог ты мой, сколько часов я простоял перед «Рождением Венеры» и «Весной»! Фрески Рафаэля мне казались скучными; Джотто напоминал иконы. Женщины Боттичелли не были грубыми, толстыми, розовыми, как на картинах венецианцев; не были бесплотными и чересчур одухотворенными, как у Мемлинга или Ван-Эйка. Венера стыдливо, чуть печально глядела на мир; примерно так же я глядел на Венеру. Я увлекался книгой «Образы Италии». Муратов как будто заглянул мне в душу: он писал, что «Рождение Венеры» — величайшая картина в мире. Я пытаюсь теперь разобраться, чем меня подкупал Боттичелли. Вероятно, сочетанием жизненной радости с горечью, началом эпохи неверия, умением придать смятению гармонию.

Два года спустя, приехав во Флоренцию, я первым делом отправился на свидание с картинами Боттичелли и растерялся: конечно, они были прекрасны, но я ими любовался вчуже; они больше не соответствовали моему душевному состоянию. Мне уже не хотелось поэтизировать смуту; меня укачивало, и я хотел глядеть на неподвижный берег. Я с уважением думал о людях, исполненных веры, — и о Вале Неймарке, и о Франсисе Жамме. Я полюбил фра Беато: его живопись была действием, он не только писал Мадонну, он молился перед своим холстом. Меня привлекли Джотто, мастера Сьенны. Я писал:

Сьенцев пристальные взгляды,
В церкви запах воска
И соборные фасады
С мрамором в полоску.

Перед моими глазами стояли строгие задумчивые фрески первых флорентийских мастеров. Я снова попытался понять, почему славен Рафаэль, в чем притягательная сила Тинторетто, но это оставалось для меня запечатанной книгой.

Вскоре после этого я забыл о фра Беато. Я увидел удлиненные тела Греко, гигантов Микеланджело, тра-

гические пейзажи Пуссена. Я узнал десятки различных музеев. Иногда судьба забрасывала меня в Италию. Происходили величайшие события, о которых можно написать сотни книг, и то не про все расскажешь. В 1924 году я увидел Италию униженную, оскорбленную, возмущенную: когда я был в Риме, фашисты похитили Маттеотти. Иеремия в Сикстинской капелле горевал и пытался оправдать свое звание пророка.

Четверть века спустя я снова очутился в Италии. «Весна» Боттичелли показалась мне манерной и приторной. Я глядел с уважением на падуанские фрески Джотто, но не было во мне прежнего трепета. Зато на старости лет я впервые «открыл» Рафаэля (говорю о ватиканских станцах, «Сикстинская мадонна» и теперь оставляет меня равнодушным). Меня потрясли ясность, гармония «Афинской школы» и «Диспута о причащении»; трудно себе представить, что они созданы молодым человеком. Обычно художники формируются медленно, как деревья, да и век художника долог — Тициан дожил до девяноста девяти лет, Энзор до восьмидесяти девяти, Энгр и Руо — до восьмидесяти семи, Микеланджело, Клод Лоррен, Шарден, Гойя, Моне, Дега, Матисс перевалили за восемьдесят. А Рафаэль умер, как умирают поэты,— тридцати семи лет,— и, кажется, был самым умудренным. Сюжеты не увлекали его и не отталкивали; ему пришлось, например, изобразить церковный диспут о причащении; будучи человеком глубоко светским, он не мог воодушевиться сюжетом. Нас чрезвычайно мало интересуют теологические дискуссии XVI века, но мы стоим очарованные — нас поражает композиция Рафаэля. «Только то пригодно для описания, что остается интересным и после того, как история вынесет свой приговор»,— говорит Стендаль. Что же «интересно» нам в «Диспуте о причащении»? Конечно, не предмет спора, да и не участники дискуссии. Композиция, рисунок, краски продолжают нас волновать четыреста лет спустя после того, как история вынесла свой приговор не только адептам различных форм причащения, но и верованиям, породившим эти обряды.

В Венеции я не мог уйти из длинного зала школы Сан-Рокко, где находятся холсты Тинторетто. Дело снова не в сюжетах — они те же, что на картинах множества других художников. Но Тинторетто, который видел, ощущал, понимал мир трагически, сумел

это выразить; ему было достаточно пальцев ноги, складок бархата, сползающего вниз, облака, куска стены, чтобы рассказать миру то, о чем начал вскоре писать Шекспир. В картинах Тинторетто — все элементы современного искусства; и в школе Сан-Рокко особенно ясно понимаешь наивность апологетов абстрактной живописи, стремящихся найти более свободное, или, если угодно, более углубленное разрешение живописных проблем, чем то делали Тинторетто, Сурбаран или много позднее Сезанн. Тинторетто приходилось считаться с догмами католической церкви, с ханжеством и лицемерием венецианских дожей, со множеством, казалось бы, ненужных препятствий, а препятствия нужны большому художнику — это стартовая площадка, начало преодоления непреодолимого.

Я пересказал весьма спорные суждения юноши, человека сорока лет и мои теперешние, старческие, конечно, не потому, что они сами по себе представляют какой-либо интерес, да я и не искусствовед. Мне кажется, что любопытны не оценки, а их смена в течение одной человеческой жизни. Поэт Бальмонт наивно просил не торопиться с разоблачением вчерашних кумиров. Настоящие мастера не нуждаются в сострадании; но простой здравый смысл подсказывает некоторую осмотрительность: развенчанные идолы могут снова стать богами. Открытие в области наук опрокидывает теории предшественников: нельзя теперь изучать астрономию ни по Птоломею, ни по Пифагору; а скульптура древних греков представляется нам совершенной. Мне сейчас не по душе Боттичелли; несущественно, что я любил его в молодости, существенно то, что его, наверно, будут любить если не наши внуки, то наши правнуки. Мне трудно сказать доброе слово о живописцах болонской школы — у меня с ними свои счеты, хотя, конечно, это не их вина: болонская живопись на триста лет определила каноны того условного, эклектического искусства, которое, по недоразумению или по привычке, многие до сих пор называют реалистическим. (Брюсов писал в 1922 году: «Реализм,— беря слово не как философский термин, а в том смысле, как оно употребляется в области искусств,— ставит перед художником задачу: верно воспроизводить действительность. Но какой художник, где, когда, в какой стране, в какую эпоху задавался иной целью? Вся разница была лишь в том, что понимать под «дейст-

вительностью»... Художники итальянской школы эпохи Возрождения и даже их предшественники «прерафаэлиты», те, которым так охотно противопоставляют жанровую живопись фламандцев и голландцев, мечтали ли изображать что-то чуждое действительности?.. Чего добивались импрессионисты, которых винили в свое время критики, что они делают лишь пятна, совершенно не соответствующие действительности? Да именно того, чтобы при помощи этих пятен вернее, точнее передать реальность, как она воспринимается нашими внешними чувствами, нашим зрением».) Стоит художнику вместо античных мифов или евангельских сцен изобразить событие, волнующее его современников, и придерживаться при письме условных канонов болонской школы, как его поздравляют: он — реалист. Но пройдет двадцать или сорок лет, исчезнут в мире последние эпигоны академического направления, и тогда наши внуки или правнуки смогут реабилитировать холсты Карраччи и других болонцев. Искусство прошлого не только раскрывает нам глаза, оно раскрывается от жара наших глаз. Любовь потомков — вот неутомимый реставратор, который расчищает пожухшие холсты, возвращает им первоначальное сияние.

Мне остается добавить, что, когда я был в Италии осенью 1959 года, самое сильное впечатление на меня произвели этрусские саркофаги — исступленные мужчины и женщины, подымающиеся из каменных гробов. Я долго глядел на них во дворе небольшого музея в Таркинье, неподалеку от Рима. Теперь, когда я пишу эту книгу и пытаюсь оживить мое прошлое, друзей, большинство которых я пережил, я вижу перед собой мужчин и женщин, живших за двадцать пять веков до того, как я родился. Мне кажется, что я их знаю и понимаю, как моих современников.

В молодости я особенно нежно любил Флоренцию; ее сельский дух, сочетание скульптуры Донателло и крестьян в широких соломенных шляпах, керамики делла Роббиа и холмов вокруг города, садов, огородов, одиноких кипарисов, лавочек на Старом мосту, базаров, мутной реки, ясного неба и тени Данте, встретившего здесь свою Беатриче. Как все города, построенные в одну эпоху и, следовательно, гармоничные, Флоренция сразу понятна и мила. С годами я полюбил Рим. Эпохи в нем перемешаны; рядом античные

развалины и новые кварталы, извивающиеся статуи барокко и базилики первых христиан, высокое Возрождение и помпезные памятники конца XIX века; вначале этот непорядок стесняет приезжего, но потом видишь, что века в Риме мирно сосуществуют. Рим прекрасен не только там, где его смотрят караваны туристов,— любая улица, любая стена ничем не примечательного дома радует глаз. Его гармония сложна: в ней цельность, доступная только большому художнику и большому народу.

До чего были неправы путешественники (среди них и великие, как Гете), которые увидели в Италии только музей да еще бессмертную красоту природы! Все, что меня чаровало и чарует в Италии, тесно связано с людьми,— народы, конечно, меняются, но если есть возможность охватить века, спасти прошлое от забвения и непонимания, то это связано с гением народа, с некоторыми присущими ему чертами.

Я много лет прожил во Франции, научился понимать французов, о моей любви к ним говорить не приходится — она известна. Именно поэтому я решаюсь повторить слова Стендаля, который утверждал, что итальянцы проще, непосредственнее французов. Могло ли это не подкупить юношу, еще помнившего тепло задушевных бесед где-нибудь на Козихах, на Остоженке или на Арбате? Конечно, итальянцы, как и все люди, бывают разные; я не забываю ни про борьбу классов, ни про эпоху фашизма; и все же мне думается, что в характере итальянцев заложена доброта.

Я часто спрашивал себя, почему итальянские кинокартины последнего десятилетия так понравились разноязычным людям — «Похитители велосипедов», «Чудо в Милане», «Два гроша надежды», «Рим в одиннадцать часов», «Ночи Кабирии». Разумеется, они представляют значительное явление в развитии кино; но рядовых зрителей мало интересовал неореализм; вернее сказать, благодаря реалистическому, правдивому отображению действительности перед ними были настоящие, живые итальянцы, и покоряли зрителей черты национального характера: на экране разворачивалась тяжелая, порой безысходная жизнь, но повинны в страданиях людей были не злодеи, а обстоятельства, не душевное уродство того или иного персонажа, а уродство социальной системы.

В памяти миллионов моих соотечественников еще живы картины войны. Политическая карта мира изменилась; рассудок подсказывает, что нужно кое-что забыть, кое-чему научиться; но у сердца свои законы. В 1949 году один немец в Берлине сказал мне, что ему понравился мой роман «Буря», особенно сцена боев под Ржевом. «Очень живо описано,— добавил он,— может быть, вы там были?» Когда я ответил утвердительно, он, обрадованный, воскликнул: «Я тоже там был!» — и протянул мне руку. Признаюсь, нелегко мне далось это рукопожатие. Я часто встречал итальянцев, которые с печалью говорили, что в годы войны они были в Донбассе; я мог с ними дружески разговаривать. Люди, побывавшие в оккупации, рассказывали мне об итальянцах без злобы; одна колхозница вспоминала: «Он хотел курицу взять, а совестно, ждал, когда я отвернусь, уж я сама ушла — пожалела его...»

Мне еще придется не раз в этой книге говорить об Италии и об итальянцах. Иногда, пренебрегая хронологией, я забегаю вперед — хочется что-то додумать, досказать; это ведь не столько история моей жизни, сколько размышления, порождаемые воспоминаниями. Вернусь теперь к годам, предшествовавшим первой мировой войне.

Я не стараюсь взглянуть на прошлое сквозь розовые очки. Жизнь в Италии отнюдь не была идиллией: на каждом шагу я видел нищету. Буржуазия была чванливее и глупее французской. В кафе на Корсо можно было увидеть депутатов; они говорили, сговаривались, договаривались; стоял запах скверной парламентской кухни. Встречал я и провинциальных эстетов, которые старались подражать парижским снобам; как всегда, ученики шли дальше учителей.

В Париже меня познакомили с поэтом Маринетти; он был очень самоуверен и столь же честолюбив; дал мне свою поэму «Мое сердце из красного сахара»: «Если вы ее переведете, вы откроете России поэта завтрашнего дня...» Я перевел отрывок и снабдил его маленьким предисловием: «Трудно любить стихи Маринетти. От него отталкивают внутренняя пустота, особенно дурной вкус и наклонность к декламации». Потом я был на литературном вечере — Маринетти прославлял футуризм, чудеса техники, завоевание мира. Когда впоследствии он примкнул к фашистам, это было логично: он не приспособился, он и прежде

мечтал о насилии; за красным леденцом последовала кровь...

Во Флоренции однажды я встретил тридцатилетнего Джованни Папини; незадолго до того вышла его нашумевшая автобиография «Конченый человек». Мы сидели в маленькой траттории; молодые писатели спорили о футуристах, о «сумеречниках» (так называлась одна из литературных групп), о философии Кроче. Папини мне показался горьким, едким. Вдруг, растерянно улыбнувшись, он сказал: «А что ни говорите, главное, чтобы человек был счастлив, и таким счастьем, от которого счастливы другие...»

И где-то возле Лукки я уснул под деревом, усталый, голодный. Меня разбудили дети. Толстая черная крестьянка, мать детей, позвала меня в дом, поставила на стол миску с макаронами, бутыль вина, оплетенную соломой. Я жадно уплетал макароны, а хозяйка шила детское платьице и, поглядывая на меня, вздыхала. «У тебя есть мама?» — неожиданно спросила она. Я сказал, что моя мать далеко — в Москве. Тогда, не оставляя шитья, она запела грустную песенку. Я вышел из ее дома; ночь была южная, черная, и, как мириады звезд, кружились, метались светляки.

В Италии я поверил в возможность искусства и в возможность счастья. А начиналась эпоха, когда искусство казалось обреченным, счастье — немыслимым.

18

Я сидел в «Клозери де лиля» и переводил стихи французских поэтов — хотел составить антологию. Волошин меня представил Александру Мерсеро, который был поэтом малопримечательным, но обходительным человеком: он приносил мне книги и знакомил со своими более прославленными товарищами.

Крупный русский промышленник Н. П. Рябушинский в 1906 году решил издавать художественный журнал «Золотое руно»; текст должен был печататься по-русски и по-французски. Требовался стилист, способный выправлять переводы. Рябушинский не останавливался перед затратами и заказал настоящего французского поэта. Выполнить заказ оказалось нелегко: поэтам не улыбалось надолго покинуть Париж.

В предместье Парижа Кретей, в помещении бывшего аббатства, поселились несколько поэтов; они писали стихи, готовили себе еду и сами печатали свои произведения на ручном станке. Так родилась литературная группа «Аббатство»; многие из ее участников впоследствии стали знаменитыми: Дюамель, Жюль Ромен, Вильдрак. Всех этих поэтов объединяло стремление уйти от узкого индивидуализма, вдохновляться мыслями и чувствами, которые присущи всем. Были в «Аббатстве» и поэты, подававшие мало надежд, среди них Мерсеро; он соблазнился работой в «Золотом руне»: жизнь в поэтическом фаланстере была монотонной.

Мерсеро говорил, что Москва ему понравилась, но не любил вспоминать, что особенно понравилась ему одна москвичка, жена чиновника. Об этой странице его биографии мне рассказал Волошин. Французский поэт и жена московского чиновника были счастливы, но приближался час разлуки. Мерсеро недаром был поэтом, он предложил романтический план: «Ты убежишь со мной в Париж». Москвичка напомнила влюбленному фантазеру, что из России нельзя выехать без заграничного паспорта. У возлюбленной была сестра, очень невзрачная, на которую Мерсеро не обращал внимания; но в трудную минуту она оказалась залогом счастья: «Женись на моей сестре, она получит заграничный паспорт и объявит, что уезжает с тобой в Париж. Я приду вас провожать, в последнюю минуту я войду в вагон, а сестра останется на перроне. Паспорт, конечно, будет у меня». Мерсеро план понравился; состоялась пышная свадьба. Возлюбленная, как было условлено, пришла на вокзал, но, когда раздался третий звонок, она не двинулась с места и только помахала платочком: в купе сидела законная супруга.

Мерсеро привез в «Аббатство» навязанную ему жену, которая, увидев своеобразный фаланстер, пришла в ужас: могла ли она подумать, что французские поэты живут хуже, чем московские приказчики! Начались пререкания, упреки, сцены; поэтам «Аббатства» больше было не до стихов. Они попросили Волошина объясниться с мадам Мерсеро, которая так и не научилась говорить по-французски. В итоге жена поэта поняла, что лучшей жизни ей не дождаться, и уехала в Москву. Самой трогательной была небольшая деталь: рассказывая про дом коварной возлюбленной,

Мерсеро восклицал: «У них подавали красную икру! Черную в России едят повсюду, но у них была красная, это были очень богатые люди...»

Россию в те годы французы знали мало. Видел я инсценировку «Братьев Карамазовых» в передовом театре «Вьё Коломбье». На сцене висел портрет царя, и проходившие, поворачиваясь к нему, крестились. Помню, как я познакомил А. Н. Толстого с одним молодым поэтом, посещавшим «Клозери де лиля»; поэт разговаривал с Алексеем Николаевичем благоговейно, а потом ляпнул: «Здесь, знаете, писали о вашей смерти, значит, это была утка...» Алексей Николаевич загрохотал особым, присущим только ему смехом, от которого содрогнулись и рюмки на столе, и бедный поэт, едва пролепетавший: «Простите, я не догадался, что вы сын великого Толстого, я знаю, что его сын тоже великий писатель...» Алексей Николаевич писал, что, когда в 1916 году он приехал в Англию, какой-то англичанин сердечно приветствовал автора «Войны и мира».

Критик газеты «Голуа» пришел к М. А. Волошину и сразу ошеломил его вопросом: «Вы, конечно, присутствовали на похоронах Достоевского, когда казаки били студентов. Нас интересуют подробности...» Максимилиан Александрович обожал разыгрывать людей и начал описывать «подробности»; критик в восторге исписал весь блокнот; наконец Волошин сказал: «Вот все, что я запомнил,—мне ведь тогда было четыре года от роду...»

Двадцать лет спустя я купил в Париже большую карту Европы; на севере Советского Союза вместо областей и городов значилось: «Самоеды». «Маленький словарь» Ларусса, выпущенный в 1946 году, давал сведения о Нессельроде, о Каткове, о путешественнике Чихачеве, но ничего не сообщал о таких малопримечательных людях, как Грибоедов, Некрасов, Чернышевский, Герцен, Сеченов, Павлов...

Впрочем, несправедливо говорить только о французах. Поскольку я вспоминаю о событиях скорее забавных, расскажу, как меня чествовали в английском Пен-клубе. Было это в 1930 году. Я получил приглашение быть почетным гостем на очередном обеде Пен-клуба, к письму был приложен длинный документ о желательности смокинга и допустимости черного пиджака. На обеде председательствовал знаменитый

писатель Голсуорси; он меня тепло приветствовал, сказав, что английские писатели рады увидеть в своей среде крупного австрийского кинорежиссера, создавшего прекрасный фильм «Любовь Жанны Ней». (Фильм по моему роману действительно сделал австрийский режиссер Пабст.) Обеды не диспуты, и я пожал руку Голсуорси. Моей дамой оказалась старая, сильно декольтированная англичанка; она пыталась развлечь меня и долго говорила о романтичности старой Вены. Я почувствовал себя самозванцем и сказал, что я не австриец, а русский. Она сразу стала печальной, преисполненной сострадания, сказала, что очень любит Россию, страдает вместе со мной, спросила: «Но что сделали большевики с вашим бедным генералом?..» (Незадолго до описываемого мною обеда в Париже при таинственных обстоятельствах исчез генерал Кутепов.) Я спокойно ответил: «Разве вы не знаете? Они его съели». Дама выронила из рук нож и вилку: «Какой ужас! Но от них можно всего ожидать...»

Французы любят анекдот об англичанине, который, увидев в Кале рыжую женщину, потом написал, что все француженки рыжие. Я вспоминаю разговоры русских туристов, которым я показывал Версаль. Один учитель восхищался богатством французов — он увидел возле вокзала Сен-Лазар оборванца, который пил красное вино. «Дома расскажу — никто не поверит: босяк, нищий и преспокойно дует вино...» Учитель был из Самарской губернии; он так и не поверил, что вино во Франции дешевле минеральной воды. Другой турист, инспектор реального училища, наоборот, пришел к выводу, что французы нищенствуют; он говорил по-французски и в Версальском парке познакомился с преподавателем местного лицея; инспектор повторял: «Вот вам их культура, вот вам их богатство! Учитель лицея, и у него нет прислуги, жена сама готовит обед...» Один эмигрант, бывший семинарист, а впоследствии эсер, показал мне свою повесть: она была посвящена страданиям русского идеалиста, влюбившегося в безнравственную француженку; страниц сто автор посвятил рассуждениям о развращенности французов; основным аргументом было то, что французы целуются даже в ресторане. Напрасно я пытался объяснить ему, что такие поцелуи равносильны ласковому слову или взгляду, что они не мешают парочке преспокойно наслаждаться бараньим рагу или

свининой с бобами; он упрямо отвечал: «Мне перед женой неловко — ведь у всех на глазах!.. Это, знаете, народец!..»

Человеку трудно расшифровать быт чужой страны, даже если он к нему некоторое время присматривается; о туристе и говорить нечего. Сколько я читал вздора в газетах — и русских и французских, основанного все на той же развесистой клюкве, под которой сидел Дюма-отец!

Смеяться над Мерсеро не приходится: его ошибка глубоко человечна. Бывший семинарист, тот, что возмущался безнравственностью французов, наверно, расставаясь со своей супругой, целовал ее на вокзале; а ведь это показалось бы японцу бесстыдным и безнравственным. Вся беда в том, что люди считают свои обычаи, или, как теперь говорят, свой «образ жизни», единственно правильным и осуждают если не вслух, то про себя все, что от него отклоняется.

Создаются представления о характере народа, построенные на случайных и поверхностных наблюдениях. Что знали даже начитанные французы накануне первой мировой войны о русских? Они видели богачей, кидавших деньги направо и налево, проводивших время в дорогих притонах Монмартра, проигрывавших за одну ночь в Монте-Карло имения, равные по площади французскому департаменту, то есть области. Во французский язык вошло слово «бояры» — так называли богатых русских. Начитанные французы увлекались Достоевским, из которого они почерпнули, что русский любит неожиданно убивать, презирать денежные обязательства, верить в бога и в черта, оплевывать то, во что он верит, и заодно самого себя, каяться в публичных местах, целуя при этом землю. Газеты сообщали о беспорядках в России, о террористических актах, о героизме революционеров. Французы называли русских революционеров «нигилистами»; толковый словарь, изданный в 1946 году, то есть тридцать лет спустя после Октябрьской революции, дает следующее объяснение слову «нигилизм»: «Доктрина, имеющая последователей в России, которая стремится к радикальному разрушению социального строя, не ставя перед собой цель заменить его какой-либо другой определенной системой». С точки зрения француза, подобная доктрина могла соблазнить только мистиков. Ко всему, француз узнавал, что «нигилисты» име-

ются даже среди «бояр»; это его окончательно убеждало в существовании какой-то особой «славянской души», этой «душой» он объяснял все последующие исторические события.

Мальчишкой я читал русские романы, в которых изображались немцы; одни были мечтателями, как тургеневский Лемм, другие — энергичными, ограниченными тружениками, как Штольц Гончарова. В дореволюционной России немцы считались людьми умеренными и добропорядочными. Недавно мне попалась в руки книга В. Розанова, который описал Германию 1912 года — накануне первой мировой войны: «Честно пожать руку этих честных людей, этих добросовестных работников, значит сразу вырасти на несколько аршин кверху... Я бы не был испуган фактом войны с немцами. Очевидно, это не нервно-мстительный народ, который, победив, стал бы добивать... Немец «en masse» или простак в политике, или просто у него нет аппетита — все съесть кругом. Вот отчего войны с Германией я не страшился бы. Но просто чрезвычайно приятно быть другом или приятелем этих добропорядочных людей... Я дал бы лишнее, и просто ради доброго характера. Уверен, что все потом вернулось бы сторицей. Я знаю, что это теперь не отвечает международному положению России, и говорю мысль свою почти украдкой, «в сторону», для будущего... Ну, а чтобы дать радость сорока миллионам столь порядочных людей, можно другим народам и потесниться, даже чуть-чуть кому-нибудь пострадать». С тех пор мы пережили две войны. Слова В. Розанова не умнее разговоров Мерсеро о красной икре, но они не рассмешат никого.

А русский миф о французе, который «быстр, как взор, и пуст, как вздор», о его легкомыслии и опрометчивости, о его тщеславии и безнравственности; миф о Париже, который называли «новым Вавилоном» и который слыл не только законодателем мод, но и питомником распутства! (Недаром моя мать боялась, что я пропаду в Париже,— это покоилось на общераспространенной легенде.) Как не походила на подобные описания страна, где я оказался, где семейные устои были куда сильнее, чем в России, где люди дорожили вековыми навыками, порой и предрассудками, где в буржуазных квартирах были закрыты ставни, чтобы не выгорели обои, где боялись, как чумы,

сквозняков, где ложились спать в десять и вставали с петухами, где в ночных кабаках редко можно было услышать французскую речь, где я мог сосчитать на пальцах знакомых, которые побывали за границей!

Теперь самолет в несколько часов пересекает Европу; за одну ночь можно долететь из Парижа в Америку или в Индию; а люди по-прежнему плохо знают друг друга. Их разделяют не мысли, а слова, не чувства, а формы выражения этих чувств: нравы, детали быта. Непонимание — вот тот бульон, в котором разводят микробов национализма, расизма, ненависти: «Гляди, он живет не так, как ты, он ниже тебя и не хочет того признать; он говорит, что он живет лучше тебя, что он выше тебя; если ты его не убьешь, он заставит тебя жить по-своему». Можно договориться о том, что дипломаты издавна называли «modus vivendi», — о временной передышке; но подлинное мирное сосуществование мне кажется немыслимым без взаимного понимания. Говорят, что наша планета давно обследована, что теперь очередь за Марсом или за Венерой. Да, картографам известны все возвышенности, все острова, все пустыни; но обыкновенный человек еще очень мало знает, как живут его сверстники на давно открытом острове, в странах, давным-давно обследованных, да и в странах, которые считали себя открывателями. Я говорю об этом, потому что изъездил Европу, побывал в Азии, в Америке и в итоге понял, до чего трудно разобраться в чужой жизни.

19

Приезжая в Париж, Максимилиан Александрович Волошин располагался в мастерской, которую ему предоставляла художница Е. С. Кругликова, в центре Монпарнаса, облюбованного художниками, на улице Буассонад. В мастерской высилось изображение египетской царевны Таиах, под ним стоял низкий диван, на котором Макс (так его звали все на второй или третий день после знакомства) сидел, подобрав под себя ноги, курил в кадильнице какие-то восточные смолы, варил на спиртовке турецкий кофе, читал книги об искусстве Ассирии, о масонах или о кубизме, а также писал стихи и корреспонденции в московские газеты, посвященные выставкам и театральным премье-

рам. На двери мастерской он написал: «Когда стучитесь в дверь, объявляйте погромче, кто стучит»; впрочем, будучи человеком общительным, он не открывал двери только румынскому философу, который требовал, чтобы его труды были немедленно изданы в Петербурге и чтобы Волошин выдал ему авансом сто франков.

Андрей Белый в своих воспоминаниях говорит, что Волошин казался ему примерным парижанином — и по прекрасному знанию французской культуры, и по своей внешности: борода, подстриженная лопатой, «ненашенская», цилиндр, манеры. Поскольку я познакомился с Максом в Париже, я никак не мог его принять за парижанина; мне он напоминал русского кучера, да и борода у него была скорее кучерская, чем радикал-социалистическая (накануне войны бороды в Париже начали исчезать, но их сохраняли солидные радикал-социалисты из уважения к традициям благородного XIX века). Правда, русские кучера не носили цилиндров, это был головной убор французских извозчиков, но на длинных густых волосах Макса цилиндр казался аксессуаром цирка.

В Париже Волошин слыл не только русским, но архирусским, он охотно рассказывал французам о раскольниках, которые жгли себя на кострах, о причудах Морозова или Рябушинского, о террористах, о белых ночах Петербурга, о живописцах «Бубнового валета», о юродивых Древней Руси. В Москве, по словам Андрея Белого, Макс блистал рассказами о бомбе, которую анархисты бросили в ресторан Файо, о красноречии Жореса, о богохульстве Реми де Гурмона, о видном математике Пуанкаре, о завтраке с молодым Ришпеном. У Волошина повсюду находились слушатели, а рассказывать он умел и любил.

Дети играют в сотни замысловатых или простейших игр, это никого не удивляет; но некоторые люди, особенно писатели и художники, сохраняют любовь к игре до поздних лет. Горький рассказывал, как Чехов, сидя на скамейке, ловил шляпой солнечного «зайчика». Пикассо обожает изображать клоуна, участвует в бое быков как самодеятельный тореадор. Поэт Незвал всю жизнь составлял гороскопы. Бабель прятался от всех, и не потому, что ему могли помешать в его работе, а потому, что любил играть в прятки. Макс придумывал невероятные истории, мистифицировал, посылал

в редакцию малоизвестные стихи Пушкина, заверяя, что их автор аптекарь Сиволапов, давал девушке, которая кричала, что хочет отравиться, английскую соль и говорил, что это яд из Индонезии; он играл, даже работая; есть у него статья «Аполлон и мышь», которую иначе чем игрой не назовешь. Он обладал редкой эрудицией; мог с утра до вечера просидеть в Национальной библиотеке, и выбор книг был неожиданным: то раскопки на Крите, то древнекитайская поэзия, то работы Ланжевена над ионизацией газов, то сочинения Сен-Жюста. Он был толст, весил сто килограммов; мог бы сидеть, как Будда, и цедить истины; а он играл, как малое дитя. Когда он шел, он слегка подпрыгивал; даже походка его выдавала — он подпрыгивал в разговоре, в стихах, в жизни.

Ему удалось одурачить, или, как теперь говорят, разыграть, достаточно скептичный литературный Петербург. Вдруг откуда-то появилась талантливая молодая поэтесса Черубина де Габриак. Ее стихи начали печататься в «Аполлоне». Никто ее не видел, она только писала письма редактору журнала С. К. Маковскому, который заочно в нее влюбился. Черубина сообщала, что по-происхождению она испанка и воспитывалась в католическом монастыре. Стихи Черубины похвалил Брюсов. Все поэты-акмеисты мечтали ее встретить. Иногда она звонила Маковскому по телефону, у нее был мелодичный голос. Никто не подозревал, что никакой Черубины де Габриак нет, есть никому не известная талантливая поэтесса Е. И. Дмитриева, которая пишет стихи, а Волошин помогает ей мистифицировать поэтов Петербурга. В Черубину влюбился и Гумилев, а Макс развлекался. Возмущенный Гумилев вызвал Волошина на дуэль. Макс рассказывал: «Я выстрелил в воздух, но мне не повезло — я потерял в снегу одну галошу...» (Е. И. Дмитриева продолжала и впоследствии писать хорошие стихи. Незадолго до своей смерти С. Я. Маршак попросил меня приехать к нему. Он говорил мне о судьбе Е. И. Дмитриевой, рассказывал, что в двадцатые годы написал вместе с Елизаветой Ивановной несколько пьес для детского театра — «Кошкин дом», «Козел», «Лентяй» и другие. Пьесы эти вышли с именами обоих авторов. Потом Е. И. Дмитриеву выслали в Ташкент, где она умерла в 1928 году. В переиздании пьес выпало ее имя. Самуила Яковлевича мучило, что судьба и твор-

чество Е. И. Дмитриевой, бывшей Черубины де Габриак, неизвестны советским читателям. Он советовался со мной, что ему следует сделать, и я вставляю эти строки, как двойной долг и перед С. Я. Маршаком, и перед Черубиной де Габриак, стихами которой увлекался в молодости.)

Чего Волошин только не выдумывал! Каждый раз он приходил с новой историей. Он не выносит бананов, потому что — это установил какой-то австралийский исследователь — яблоко, погубившее Адама и Еву, было вовсе не яблоком, а бананом. У антиквара на улице Сэн он нашел один из тридцати сребреников, которые получил некогда Иуда. Писатель восемнадцатого века Казотт в 1778 году предсказал, что Кондорсе отравится в тюрьме, чтобы избежать гильотины, а Шамфор, опасаясь ареста, разрежет себе жилы. Он не требовал, чтобы ему верили,— просто играл в интересную игру.

Он встречался с самыми различными людьми и находил со всеми нечто общее; доказывал А. В. Луначарскому, что кубизм связан с ростом промышленных городов, что это — явление не только художественное, но и социальное; приветствовал самые крайние течения — футуристов, лучистов, кубистов, супрематистов и дружил с археологами, мог часами говорить о вазе минойской эпохи, о древних русских заговорах, об одной строке Пушкина. Никогда я не видел его ни пьяным, ни влюбленным, ни действительно разгневанным (очень редко он сердился и тогда взвизгивал). Всегда он кого-то выводил в литературный свет, помогал устраивать выставки, сватал редакциям русских журналов молодых французских авторов, доказывал французам, что им необходимо познакомиться с переводами новых русских поэтов. Алексей Николаевич Толстой рассказывал мне, как в молодости Макс его приободрял. Волошин сразу оценил и полюбил поэзию молоденькой Марины Цветаевой, пригрел ее. В трудное время гражданской войны он приютил у себя Майю Кудашеву, которая писала стихи по-французски, а потом стала женой Ромена Роллана.

Ходил он в своеобразной одежде (цилиндр был скорее парадной вывеской, чем шляпой) — бархатные штаны, а в Коктебеле рубашонка, которую он пресерьезно именовал «хитоном». Над ним посмеивались; Саша Черный писал про «Вакса Калошина», но Макс не обижался. Был Макс подпрыгивающий, который

рассказывал, что Эйфелева башня построена по рисунку древнего арабского геометра. Был и другой Макс — проще, который жил в Коктебеле с матерью (ее называли Пра); в трудные годы этот второй Макс уплетал котелок каши. Всегда в его доме находили приют знакомые и полузнакомые люди; многим он в жизни помог.

Глаза у Макса были приветливые, но какие-то отдаленные. Многие его считали равнодушным, холодным: он глядел на жизнь заинтересованный, но со стороны. Вероятно, были события и люди, которые его по-настоящему волновали, но он об этом не говорил; он всех причислял к своим друзьям, а друга, кажется, у него не было.

Он был и художником: писал акварели — горы вокруг Коктебеля в условной манере «Мира искусства»; мог изготовить в один день пять акварелей. А любил он живопись, непохожую на ту, что делал. В стихах у него много увиденного, живописного; он верно подмечал:

В дождь Париж расцветает,
Точно серая роза...

Или о том же Париже:

И пятна ржавые сбежавшей позолоты,
И небо серое, и веток переплеты —
Чернильно-синие, как нити темных вен.

О Коктебеле:

Горелый, ржавый, бурый цвет трав.
Полосы йода и пятна желчи.

Вначале я относился к Волошину почтительно, как ученик к опытному мастеру. Потом я охладел к его поэзии; его статьи об эстетике мне начали казаться цирковыми фокусами: я искал правду, а он играл в детские игры, и это меня сердило.

Среди его игр была игра в антропософию. Андрей Белый долго верил в Штейнера, как старая католичка верит в римского папу. А Макс подпрыгивал. Он отправился в Дорнах, близ Базеля, где антропософы строили нечто вроде храма. Началась война: Дорнах был в нейтральной Швейцарии, возле эльзасской границы. Строители «храма» (помню, в разговорах с Максом я всегда говорил «твое капище»), среди которых

были Андрей Белый и Волошин, по ночам слышали артиллерийский бой. Вскоре Волошин приехал в Париж с книгой стихов, написанных в Дорнахе; книга называлась «Anno mundi ardenti». Стихи эти резко отличались от стихов, которые тогда писали другие поэты: Бальмонт потрясал оружием; Брюсов мечтал о Царьграде; Игорь Северянин кричал: «Я поведу вас на Берлин!» А Волошин, забыв свои детские игры, писал:

Не знать, не слышать и не видеть...
Застыть, как соль... уйти в снега...
Дозволь не разлюбить врага,
И брата не возненавидеть.
. . . .
В эти дни нет ни врага, ни брата:
Все во мне, и я во всех...

Я тогда писал «Стихи о канунах»: я не мог быть мудрым созерцателем, как Волошин, я проклинал, обличал, неистовствовал. Максу мои новые стихи понравились; он решил мне помочь и повел меня к Цетлиным.

Цетлины были одним из семейств, которым принадлежала чайная фирма Высоцкого. Как я писал, многие члены этой чайной династии были эсерами или сочувствовали эсерам (среди них известен Гоц). Михаил Осипович Цетлин не принимал участия в подпольной работе, он писал революционные стихи под псевдонимом Амари, что в переводе на русский язык означает «Мария»—так звали его жену. Это был тщедушный, хромой человек, утомленный неустанными денежными просьбами. Жена его была более деловой. Кроме Волошина, у Цетлина бывали художники Диего Ривера, Ларионов, Гончарова; бывал и Б. В. Савинков—разочарованный террорист, автор романа «Конь блед», вызвавшего газетную бурю; о нем мне еще предстоит рассказать. Сейчас я хочу остановиться на Цетлиных. Они иногда звали меня в гости; у них были горки со старинным фарфором, гравюры; а я мечтал о том, когда же рухнет мир лжи. В одной из поэм я описал вечер у Цетлиных, но благоразумно назвал их Михеевыми, а Михаила Осиповича—Игорем Сергеевичем, чай я заменил спичками:

Он любит грустить вечерами.
Вот вечер снова...
Как у Лермонтова: «Отдохнешь и ты»...
Хорошо быть садовником,
Ни о чем не думать, поливать цветы.

Утром слушать, как поют птички,
Как шумит трава над прудом...
У Игоря Сергеевича две фабрики спичечные
И в бумагах миллион.
У Игоря Сергеевича жена и дочка Нелли,
Он собирает гравюры, он поэт.
Иногда он удивляется: в самом деле,
Я живу или нет?
Вечером у Михеевых гости:
Теософ, кубист, просто шутник
И председательница какого-то общества,
Кажется, «Помощь ослепшим воинам».
Игорь Сергеевич всем улыбается пристойно.
— Да, покрепче.— Еще стаканчик?—
— И Гоген недурен, но я видел Сезанчика...
— Простите за нескромность, сколько он просит?
— Десять, отдаст за восемь...
— О, кубизм, монументальность!
— Только, знаете, это наскучило...
— А я, наоборот, люблю, когда вместо глаз этакие штучки...
— Вы знакомы со значением зодиака? Я от Штейнера в экстазе...
— Я познáю Господа, поеду в Базель...
— Если бы вы знали, как нуждается наше общество!
Мы устроим концерт.
Это ужасно — ослепнуть навек...
— Новости? Нет. Только взяли Ловчен...
— Надоело. Я не читаю газет...
— Вот, вот, а вы слыхали анекдот?..—
Гости говорят еще много —
Об ухе Ван Гога, о поисках Бога,
Об ослепших солдатах,
О санитарных собаках,
О мексиканских танцах
И об ассонансах...

Наверно, я был несправедлив к Михаилу Осиповичу, но это диктовалось обстоятельствами: он был богатым, приветливым, слегка скучающим меценатом, а я — голодным поэтом.

Макс уговорил Цетлина дать деньги на эфемерное издательство «Зерна», которое выпустило сборник Волошина, мои «Стихи о канунах» и переводы Франсуа Вийона.

Цетлин писал поэму о декабристах, писал ее много лет. В зиму 1917/18 года в Москве Цетлины собирали у себя поэтов, кормили, поили; время было трудное, и приходили все — от Вячеслава Иванова до Маяковского Когда я буду писать о Маяковском, я постараюсь рассказать об одном памятном вечере (о нем упоминают почти все биографы поэта) — Маяковский прочитал поэму «Человек». Михаилу Осиповичу нравились все: и Бальмонт, который импровизировал,

сочинял сонеты-акростихи; и архиученый Вячеслав Иванов; и Маяковский, доказывавший, что фирме Высоцкого пришел конец; и полубезумный, полугениальный Велимир Хлебников с бледным доисторическим лицом, который то рассказывал о каком-то замерзшем солдате, то повторял, что отныне он, Велимир,— председатель Земного шара, а когда ему надоедали литературные разговоры, отходил в сторону и садился на ковер; и Марина Цветаева, выступавшая тогда за царевну Софью против Петра. Вот только Осип Эмилиевич Мандельштам несколько озадачивал хозяина: приходя, он всякий раз говорил: «Простите, я забыл дома бумажник, а у подъезда ждет извозчик...»

Цетлин не был убежден в конце фирмы Высоцкого, несмотря на то что сочувствовал эсерам и ценил поэзию Маяковского. Дом Цетлина на Поварской захватили анархисты во главе с неким Львом Черным. Цетлины надеялись, что большевики выгонят анархистов и вернут дом владельцам. Анархистов действительно выгнали, но дома Цетлины не получили и решили уехать в Париж. Уехали они летом 1918 года вместе с Толстым (Алексей Николаевич довольно часто бывал у Цетлиных).

В Париже Цетлины давали деньги на журнал «Современные записки», некоторое время поддерживали Бунина и других писателей-эмигрантов. Потом они уехали в Америку; архив их пропал вместе с Тургеневской библиотекой.

Макс был в Коктебеле. Он не прославлял революцию и не проклинал ее. Он пытался многое понять. Он не цитировал больше ни Вилье де Лилль Адана, ни прорицания Казотта, а погрузился в русскую историю и в свои раздумья. Понять революцию он не смог, но в вопросах, которые он себе ставил, была несвойственная ему серьезность. Когда я был в Коктебеле, он показал себя мужественным: в мае 1920 года он спрятал на чердаке своего дома большевика И. Хмельницкого-Хмилько, участника подпольной конференции. Ночью пришли к Волошину врангелевцы, требовали выдать Хмельницкого: среди участников конференции оказался провокатор. Максимилиан Александрович заявил, что никого у него нет. Хмельницкий выдал себя неосторожным движением.

Белые арестовали поэта Мандельштама — какая-то женщина заявила, будто он пытал ее в Одессе.

Волошин поехал в Феодосию, добился приема у начальника белой разведки, которому сказал: «По характеру вашей работы вы не обязаны быть осведомленным о русской поэзии. Я приехал, чтобы заявить, что арестованный вами Осип Мандельштам — большой поэт». Он помог Мандельштаму, а потом и мне выбраться из врангелевского Крыма. Он делал это не потому, что проникся идеями революции, нет, но он был человеком смелым, любил поэзию, любил Россию — как его ни звали за границу и те же Цетлины, и другие писатели, он остался в Коктебеле. Умер он в 1932 году.

Возле Коктебеля есть гора, которую называли Янычар, ее абрис напоминает профиль Макса. Там Волошина похоронили. Марина Цветаева писала осенью 1932 года:

В век: «Распевай, как хочется
Нам,— либо упраздним»,
В век скопищ — одиночество:
«Хочу лежать один»...
. . . .
Ветхозаветная тишина,
Сирой полыни крестик...
Похоронили поэта на
Самом высоком месте.

Стихи его теперь мало известны, но его имя знают и писатели и люди, почему-либо связанные с литературным бытом: дача Макса вместе со вновь построенными флигелями — Дом творчества Литфонда. Возможно, что на этой даче какого-нибудь поэта осенило вдохновение, и Макс после смерти еще раз вывел в свет начинающего автора.

Иногда я спрашиваю себя, почему Волошин, который полжизни играл в детские, подчас нелепые игры, в годы испытаний оказался умнее, зрелее, да и человечнее многих своих сверстников-писателей? Может быть, потому, что был по своей природе создан не для деятельности, а для созерцания,— такие натуры встречаются. Пока все кругом было спокойно, Макс разыгрывал мистерии и фарсы не столько для других, сколько для самого себя. Когда же приподнялся занавес над трагедией века — в лето 1914 года и в годы гражданской войны,— Волошин не попытался ни взобраться на сцену, ни вставить в чужой текст свою реплику. Он перестал дурачиться и попытался осознать то, чего не

видел и не знал прежде. Воспоминания о нем то смешат знавших его, то трогают, но никогда не принижают, а это не мало...

20

Если я скажу, что в 1911 году я познакомился с поэтом, мягкое, задумчивое лицо которого, волнистые, нежные волосы, рассеянные движения выдавали мечтательность натуры, что в нем минуты шумного веселья перебивались глубокой грустью, что в литературных кругах тогда говорили о его книжке, изданной «декадентским» издательством «Гриф», что Брюсов, всячески расхваливая «почти дебютанта», высказывал опасения, «сумеет ли он удержаться на раз достигнутой высоте и найти с нее пути вперед», вряд ли кто-нибудь догадается, о ком я говорю. И если я приведу некоторые строки, хорошо мне запомнившиеся, как, например:

Ты зачем зашумела, трава?
Напугала ль тебя тетива?
Перепелочья ль кровь горяча,
Что твоя закачалась парча? —

то разве что немногие любители поэзии или дотошные литературоведы поймут, что речь идет об А. Н. Толстом. А я хорошо помню такого Толстого...

В своей поздней биографии Алексей Николаевич писал о книге стихов «За синими реками»: «От нее я не отказываюсь и по сей день». Не только стихи 1911 года написаны рукой автора «Петра Первого», но и молодой поэт был уже тем самым Алексеем Николаевичем, которого многие помнят сильно пополневшим, полысевшим и, главное, научившимся одни свои черты скрывать, а другие нарочито подчеркивать. Стоит посмотреть опубликованные воспоминания людей, встречавшихся с Толстым в тридцатые годы, чтобы понять, о чем я говорю; эти воспоминания разнообразны по яркости происшествий, рассказов или шуток Толстого, но неизменно тот Алексей Николаевич, который со вкусом ест, вкусно рассказывает, вкусно смеется, а между двумя раскатами смеха говорит нечто весьма значительное, заслоняет художника.

Юрий Олеша рассказал о своей первой встрече с Толстым осенью 1918 года: «Развлекая и себя

и друзей, он кого-то играет. Кого? Не Пьера ли Безухова? Может быть! А не показывает ли он нам, как должен выглядеть один из тех чудаков помещиков, о которых он пишет?» Нет, Алексей Николаевич очень часто играл (нужно признать — замечательно!) самого Алексея Николаевича — образ, созданный художником.

Когда я с ним познакомился, этот «почти дебютант» был уже известен: его рассказы о «чудаках» Заволжья сразу привлекли к нему внимание. В нем были все черты зрелого Толстого, но они еще не были оформившимися; лицо, которое впоследствии казалось созданным для рисовальщика, в молодости требовало палитры живописца. Это не обязательный закон природы: некоторые люди к вечеру жизни мягчеют, с годами сглаживается первоначальная резкость, прямолинейность, угловатость. Алексей Николаевич, напротив, был значительно мягче, если угодно, туманнее в молодости и, что наиболее существенно, не умел (или не хотел) ограждать свой внутренний мир от людей, с которыми сталкивался.

Не помню, кто меня привел к Толстому, кажется Волошин, а может быть, художник Досекин. Алексей Николаевич был в Париже в 1911 году, потом весной 1913-го; в один из этих приездов он и его жена, Софья Исааковна, жили в пансионе на улице д'Ассас. Рядом с пансионом находилось кафе «Клозери де лиля», где я сидел весь день и писал. Я познакомил Толстого с различными достопримечательностями заведения: с «принцем поэтов» Полем Фором, с итальянскими футуристами, с норвежским художником Дириксом. Во время первой мировой войны в Москве Алексей Николаевич написал очерк о Париже и там вспомнил «Клозери де лиля»: «На левом же берегу со всей французской страстью, мужеством и великолепием нищеты поэты, прозаики и журналисты отстаивали свободу творчества, независимость и в старом кабачке, под каштанами, у памятника маршалу Нею, венчали лаврами открывателей новых путей... В том кабачке, под каштанами, вы всегда встретите в вечерний час у окна высокого, седого человека, похожего на викинга, и седую даму, когда-то прекрасную. Это — норвежский художник и его жена. Они прожили двадцать лет в Париже, каждый день бывая под каштанами».

Он любил Париж и как-то сразу его увидел. «Париж, всегда занавешенный прозрачной, голубоватой дымкой, весь серый, однообразный, с домами, похожими один на другой, с мансардами, куполами церквей и триумфальными арками, перерезанный и охваченный, точно венком, зелеными бульварами...», «Весь день неустанно живет, грохочет, колышется, по ночам заливается светом огромный город, но не утомление вы чувствуете, проблуждав по нему весь день, а спокойную, тихую грусть. Вы чувствуете, что здесь поняли смерть и любят печальную красоту жизни...», «Стар, ужасно стар Париж. Особенно люблю его в сырые деньки. Бесчисленны очертания полукруглых графитовых крыш, откуда в туманное небо смотрят мансардные окна. А выше—трубы, трубы, трубы, дымки. Туман прозрачен, весь город раскинут чашей, будто выстроен из голубых теней...».

За несколько месяцев до своей смерти Алексей Николаевич говорил мне, что, когда кончится война, он поедет на год в Париж, поселится где-нибудь на набережной Сены и будет писать роман; помню его слова: «Париж располагает к искусству...» Чудак, который, по словам Ю. К. Олеши, играл нелепого героя «Заволжья», никогда не чувствовал себя в Париже туристом: не осматривал, не восхищался, не отплевывался, а сразу начинал жить в этом городе, бывал в нем порой очень печален, но и в печали этой счастлив. (Я не говорю о годах вынужденного пребывания в Париже, когда он неотвязно думал об оставленной им России. Я уже писал, что у эмиграции свой климат. В письме к матери, когда Толстому было четырнадцать лет, он приводил старую народную песню: «Ох, хохо-хохонюшки, скучно жить Афонюшке на чужой сторонушке без родимой матушки». В Париже, оказавшись эмигрантом, он написал рассказ «Настроения Н. Н. Бурова» и эпиграфом поставил «Ох, хохо-хохонюшки, скучно жить Афонюшке на чужой сторонушке». Лучше настроение человека, насильно оторванного от родной земли, пожалуй, не выразишь.)

Я хорошо знал того Толстого, которого написал П. П. Кончаловский,—лицо сливается с натюрмортом, человек с бытом. Но мне хочется рассказать о другом Толстом—преданном искусству. Его слова «Париж располагает к искусству» не были случайными. Как настоящий художник, он всегда был неуверен

в себе, неудовлетворен, мучительно искал форму для выражения того, что хотел сказать. Он говорил об этом часто и в зрелом возрасте. В беседах с молодыми писателями он старался пристрастить их к работе; он не находил нужным делиться со многими своей бедой, недовольством, мучительными часами, когда с удивлением и тревогой прочитывал написанное им накануне. Сколько раз он говорил мне: «Илья, понимаешь,— пишешь,и кажется хорошо, а потом вижу: пакость, понимаешь — пакость!..» В начале 1941 года вышла в новом издании его повесть «Эмигранты» (в первой редакции — «Черное золото»); вещь эта мне казалась неудавшейся, я о ней никогда с Толстым не говорил; он написал на книжке: «Илье Эренбургу — глубоко несовершенную и приблизительную повесть. Но, друг ты мой, важны конечные результаты жизни художника. Ты это понимаешь». Слово «приблизительно» он употреблял часто как осуждение: говорил о холсте, который ему чем-то не понравился, о строке стихотворения: «Это приблизительно...»

Он хотел было учиться живописи, но быстро это дело оставил. Когда мы познакомились, о картинах он говорил с увлечением; может быть, в этом сказывалось влияние Софьи Исааковны, которая была художницей; но Толстой обладал даром видеть природу, лица, вещи. Он водился с мастерами — краснодеревцами, литейщиками, переплетчиками, не только знавшими свое ремесло, но влюбленными в него, обладавшими фантазией. В автобиографии он рассказал, какое впечатление произвели на него в молодости стихи Анри де Ренье в переводе Волошина: «Меня поразила чеканка образов». Анри де Ренье не бог весть какой поэт, но писать он умел, и поразил он Толстого именно мастерством.

Алексей Николаевич писал также, что в поисках народного характера речи он учился у А. М. Ремизова, Вячеслава Иванова, Волошина. Еще до этого — в ранней молодости — он попал в знаменитую «башню» Вячеслава Иванова. Волошин рассказал мне смешную историю, относящуюся к тому времени, когда Толстой пытался усвоить идеи и словарь символистов. В Берлине он встретил Андрея Белого, который что-то ему наговорил об антропософии. Белого вообще было трудно понять, а тем паче когда он объяснял свою путаную веру. Вскоре после этого на «башне» зашел

разговор о Блаватской, о Штейнере. Толстому захотелось показать, что он тоже не профан, и вдруг он выпалил: «Мне в Берлине говорили, будто теперь египтяне перевоплощаются...» Все засмеялись, а Толстой похолодел от ужаса. Много лет спустя я спросил Алексея Николаевича, не выдумал ли Макс историю с египтянами. Толстой рассмеялся: «Я, понимаешь, сел в лужу...»

Разговоры о перевоплощении, мистический анархизм, богоискательство, обреченность — все это никак не соответствовало натуре Толстого. Освоив несколько мастерство, натолкнувшись на свои темы, он расстался с символистами (с Волошиным он продолжал дружить); высмеял «декадентов» в рассказах, потом в трилогии. Но вот я возвращался с ним из Харькова в Москву в декабре 1943 года. Поезда тогда шли очень медленно. Мы с А. Н. Толстым заняли одно купе; в других купе ехали К. Симонов, иностранные журналисты. Толстой почти всю дорогу вспоминал прошлое; кажется, он хотел в эти два дня проделать то, что я пытаюсь сделать теперь: задуматься над своей жизнью. Неожиданно для меня он с любовью, с уважением вспоминал поэтов-символистов, говорил, что многому у них научился; вспомнил и «башню»; потом вдруг рассердился, что теперь у молодых поэтов нет ни почтения к прошлому, ни понимания всей трудности искусства; сказал, чтобы в купе позвали К. Симонова, долго ему внушал: нужно входить в дом искусства благоговейно, как он когда-то подымался на «башню».

Потом он заговорил о Блоке. В романе «Сестры» есть поэт-декадент Бессонов; в нем многие, причем справедливо, увидели карикатурное изображение Блока. Толстой разъяснял, что хотел высмеять «обезьян Блока». Но слов нет, сам того не сознавая, он придал Бессонову некоторые черты Блока; в этом он мне признался; и я поверил, что сделал он это без злого умысла. Психология творчества, печальные истории, выпадавшие на долю разных писателей (достаточно вспомнить ссору Левитана с Чеховым после «Попрыгуньи»), показывают, что отдельные черты, поступки, словечки живого человека могут незаметно войти в тот сплав, который мы называем «персонажем романа»; и художник не всегда дает себе отчет, где кончаются воспоминания и начинается творчество. Мысль о том, что в Бессонове увидели некоторые черты Блока, была

тяжела для Алексея Николаевича. Он мне рассказывал о встрече с Блоком во время войны, о том, что Блок был очень человечен; потом замолк, а к вечеру стал повторять отдельные строки блоковских стихов.

(Вот еще одно свидетельство — «Воспоминания» Бунина. В восемьдесят два года Бунину захотелось очернить всех писателей, правых и левых, советских и эмигрантов. Горького и А. Н. Толстого, Блока и Маяковского, Леонида Андреева и Сологуба, Бальмонта и Брюсова, Хлебникова и Пастернака, Андрея Белого и Цветаеву, Есенина и Бабеля, Волошина и Кузмина. Бунин вспоминает: «Московские писатели устроили собрание для чтения и разбора «Двенадцати», пошел и я на это собрание. Читал кто-то, не помню кто именно, сидевший рядом с Ильей Эренбургом и Толстым. И так как слава этого произведения, которое почему-то называли поэмой, очень быстро сделалась вполне неоспоримой, то, когда чтец кончил, воцарилось сперва благоговейное молчание, потом послышались негромкие восклицания: «Изумительно! Замечательно!» Бунин далее излагает свое выступление — он поносил «Двенадцать», называя поэму «дешевым, плоским трюком». «Вот тогда и закатил мне скандал Толстой; нужно было слышать, когда я кончил, каким петухом заорал он на меня...» Я вспоминаю тот вечер. Алексей Николаевич тогда во многом сомневался, но слова Бунина о поэзии Блока он назвал «кощунством».)

Стихи он часто вспоминал, и всегда неожиданно — то шагая по улице, то на дипломатическом приеме, то разговаривая о чем-то сугубо деловом, изумляя своего собеседника. Зимой 1917/18 года мы часто бывали у С. Г. Кара-Мурзы, верного и бескорыстного друга писателей; там мы ужинали, читали стихи, говорили о судьбе искусства. Возвращались мы поздно ночью ватагой. Кара-Мурза жил на Чистых прудах, а мы — кто на Поварской, кто на Пречистенке, кто в переулках Арбата. Алексей Николаевич забавлял нас нелепыми анекдотами и вдруг останавливался среди сугробов — вспоминал строку стихов то Есенина, то Н. В. Крандиевской, то Веры Инбер.

Летом 1940 года я вернулся из Парижа в Москву. Толстой позвонил: «Илья, приезжай ко мне на дачу»,— дача у него была в Барвихе. (Перед этим мы долгие годы были в ссоре, даже не разговаривали друг с другом. Раз в Ленинграде в табачном магазине он меня

увидел у прилавка и шепнул моей жене: «Скажите ему, что этот табак пакость. Вот какой нужно покупать...» Как я ни пытался, не могу вспомнить, почему мы поссорились. Я спросил жену Алексея Николаевича — может быть, он ей говорил о причине нашей размолвки. Людмила Ильинична ответила, что Толстой вряд ли сам помнил, что́ приключилось. Пожалуй, это лучше всего говорит о характере наших отношений.) На даче Толстой поил меня бургундским: «А ты знаешь, что ты пьешь? Это ро-ма-нея!» Он расспрашивал о Франции; рассказ, конечно, был невеселым. Потом я читал стихи, написанные в Париже после прихода немцев. Одна строка остановила его внимание, он несколько раз повторил:

...Темное, как человек, искусство...

Он был удивительным рассказчиком; тысячи людей помнят и теперь различные истории, которые он пронес через всю жизнь: о том, как в его детстве кухарка подала суп в ночном горшке, или о дьяконе, который загонял себе в рот бильярдные шары. Слушая его, можно было подумать, что он пишет легко, а писал он мучительно, иногда работал дни напролет, исправлял, писал заново, бывало — бросал начатое: «Понимаешь, не получается. Пакость!..»

В молодости он увлекался интригой, действием, разворачивающимся неожиданно для читателя. Он иногда записывал, иногда просто запоминал историю, которую ему кто-либо рассказал; такие истории становились канвой рассказа. Вот происхождение рассказа «Миссионер» (в первоначальной редакции «И на старуху бывает проруха»). В Париже было немало случайных эмигрантов; таким был один сапожник, в 1905 году принявший участие в солдатском бунте. Звали его Осипов. Он женился на француженке, кое-как жил, но был он тем Афонюшкой, которому скучно на чужой сторонушке; человек запил. Как-то ему стало не по себе: почему его сын католик? Он пошел в русскую церковь на улице Дарю, каялся, молил священника окрестить ребенка по-православному. Священник умилился, не только выполнил обряд, но дал Осипову двадцать франков. Осипов в Бога не верил, ни в католического, ни в православного, а двадцать франков пропил. Месяц спустя, когда его взяла тоска, а денег на водку не было, он решил пойти к католическому священнику,

рассказал, что православные его обманули, но он может «перегнать сына назад в католики». Эту историю я узнал от Тихона Ивановича Сорокина.

Я рассказал Алексею Николаевичу про сапожника; он долго смеялся; что-то записал в книжку. Слово «перегнать», которое ему сразу понравилось, в рассказе осталось, но Толстой «переиграл» — герой рассказа уже не просто запойный горемыка, а ловкач, который «перегоняет» детей оптом и шантажирует автора повествования.

Алексей Николаевич неоднократно мне говорил, что порой его рассказы рождаются «черт знает от чего»: от истории, рассказанной кем-то десять лет назад, от смешного словечка. Я вспомнил наши ночные прогулки в первую зиму после революции. Толстой уверял, что я должен довести его до дому — на Молчановке, так как моего вида страшатся бандиты. (Не помню, как я был тогда одет, помню только, что Алексея Николаевича смешила шапка, похожая на клобук. Несколько лет назад мне принесли копию фотографии: Алексей Николаевич и я, подписано рукой Толстого: «Тверской бульвар, июнь 1918». Алексей Николаевич в канотье, а на мне высочайшая шляпа мексиканского ковбоя.) Толстой прозвал меня «тухлым дьяволом». Вскоре он написал рассказ «Тухлый дьявол» о писателе-мистике и козле. Писатель на меня не похож, да и шапка у него низенькая, круглая, а тухлый дьявол не писатель, но козел; все же рассказ родился в ту минуту, когда Толстой, посмотрев на меня, сказал: «Ты знаешь, Илья, кто ты? Тухлый дьявол! От тебя любой бандит убежит...»

Он работал не как архитектор, а скорее как скульптор: очень рано распрощался с планами романов или рассказов; часто, начиная, не видел дальнейшего; много раз говорил мне, что еще не знает судьбы героя, не знает даже, что приключится на следующей странице, — герои постепенно оживали, складывались, диктовали автору сюжетные линии. (Это относится к зрелому периоду Толстого.)

Есть писатели-мыслители; Алексей Николаевич был писателем-художником. Очень часто человеку мучительно хочется сделать именно то, что ему несвойственно. Я помню, как Алексей Николаевич в молодости долго сидел над книгой — хотел, даря ее, надписать афоризм; ничего у него не выходило.

Он необычайно точно передавал то, что хотел, в образах, в повествовании, в картинах; а думать отвлеченно не мог: попытки вставить в рассказ или повесть нечто общее, декларативное заканчивались неудачей. Его нельзя было отделить от стихии искусства, как нельзя заставить рыбу жить вне воды. Его самые совершенные книги — «Заволжье», «Детство Никиты», «Петр Первый» — внутренне свободны, писатель в них не подчинен интриге, он повествует; особенно он силен там, где его рассказ связан с корнями, будь то собственное детство или история России, в которой он себя чувствовал легко, уверенно, как в комнатах обжитого им дома.

В своих идеях он был представителем добротной русской интеллигенции. (Это не определение рода занятий, а историческое явление; недаром в западные языки вошло русское слово «интеллигенция» в отличие от имевшегося понятия «работников умственного труда».)

Расскажу о первом столкновении Толстого с расизмом — задолго до второй мировой войны. Напротив «Клозери де лиля» помещалась огромная танцулька «Бал Билье» (теперь это здание снесли). Толстые иногда туда ходили. Раз Софью Исааковну пригласил танцевать негр; она его представила мужу. Негр Алексею Николаевичу понравился и был приглашен на обед в пансион. Среди пансионеров имелся американец; увидев, что Толстые привели в столовую черного, он возмутился. Алексей Николаевич наивно стал объяснять американцу, что этот негр весьма образованный человек, даже произвел его в князья. Американец ничего не хотел слушать: «У нас такие князья чистят ботинки». Тогда Толстой рассердился и выбросил американца по лестнице со второго этажа вниз — при плаче хозяйки, но при одобрительных возгласах других постояльцев — французов.

В 1917—1918 годы он был растерян, огорчен, иногда подавлен: не мог понять, что происходит; сидел в писательском кафе «Бом»; ходил на дежурства домового комитета; всех ругал и всех жалел, а главное — недоумевал. Иногда к нему приходил И. А. Бунин, умный, злой, и рассказывал умно, зло, но несправедливо; рассказывал, помню, как к нему пришел мужик — предупредить, что крестьяне решили сжечь его дом, а добро унести. Иван Алексеевич сказал ему:

«Нехорошо»,— тот ответил: «Да что тут хорошего... Побегу, а то без меня все заберут. Чай, я не обсевок какой-нибудь!» Толстой невесело смеялся.

Часто бывала у него петербургская поэтесса Лиза Кузьмина-Караваева; она говорила о справедливости, о человеколюбии, о Боге. Дальнейшая ее судьба необычна. Уехав в Париж, она родила дочку, а потом постриглась; в монашестве приняла имя Марии. Дочка подросла и стала коммунисткой. Когда Толстой приехал в Париж, девушка попросила его помочь ей уехать в Советский Союз. Во время войны монахиня Мария стала одной из героинь Сопротивления. Немцы ее отправили в Равенсбрук. Когда очередную партию заключенных вели в газовую камеру, мать Мария стала в колонну на место молоденькой советской девушки. В зиму, о которой я рассказываю, Лиза своим глубоким беспокойством заражала Толстого.

Он видел трусость обывателей, мелочность обид, смеялся над другими, а сам не знал, что ему делать. Как-то он показал мне медную дощечку на двери — «Гр. А. Н. Толстой» — и загрохотал: «Для одних граф, для других гражданин»,— смеялся он над собой.

«Мадам Кошке сказала, подавая блюдо индийскому принцу: «Вот дичь». Это он рассказывал, смеясь, за обедом. Потом, поговорив с молоденьким левым эсером, расстроился. Так рождался рассказ «Милосердия!»; Толстой впоследствии писал, что это была первая попытка высмеять либеральных интеллигентов; он не добавил, что умел смеяться и над своим смятением.

Весной 1921 года я приехал в Париж. Толстой позвал на меня гостей: Бунина, Тэффи, Зайцева. Толстой и его жена Н. В. Крандиевская мне обрадовались. Бунин был непримирим, прервал мои рассказы о Москве заявлением, что он может теперь разговаривать только с людьми своего звания, и ушел. Тэффи пыталась шутить. Зайцев молчал. Алексей Николаевич был растерян: «Понимаешь, ничего нельзя понять...» Вскоре после этого французская полиция выслала меня из Парижа.

Потом я встретил Алексея Николаевича в Берлине; он уже знал, что скоро вернется в Россию. В статьях о нем пишут про сменовеховцев, про «постепенный подход» к идеям революции. Мне кажется, что дело было и проще и сложнее. Две страсти жили в этом человеке: любовь к своему народу и любовь к искус-

ству. Он скорее почувствовал, чем логически понял, что писать вне России не сможет. А любовь к народу была такова, что он рассорился не только со своими друзьями, но и со многим в самом себе — поверил в народ и поверил, что все должно идти так, как пошло.

Двадцать лет спустя я часто встречался с ним в очень трудное время, когда мало было одного сознания, требовались любовь и вера. Говорили, будто от уныния его всегда ограждал прирожденный оптимизм; нет, и в 1913 году, и в 1918-м я видел Алексея Николаевича не только унылым, но порой отчаявшимся (это, конечно, не мешало ему шутить, смеяться, придумывать комические истории). А вот в грозное лето 1942 года он сохранял душевную бодрость: он твердо стоял на своей земле, был освобожден от того, что особенно претило его натуре,— от сомнений, от необходимости искать выход, от ощущения одиночества.

В декабре 1943 года мы были с ним в Харькове, на процессе военных преступников. Я не пошел на площадь, где должны были повесить осужденных. Толстой сказал, что должен присутствовать, не смеет от этого уклониться. Пришел он с казни мрачнее мрачного; долго молчал, а потом стал говорить. Что он говорил? Да то, что может сказать писатель; то самое, что до него говорили и Тургенев, и Гюго, и русский поэт К. Случевский...

В последние годы его тянуло к друзьям прошлого. Часто встречался он с Алексеем Алексеевичем Игнатьевым и его женой Натальей Владимировной. Об Игнатьеве я расскажу, когда дойдет дело до первой мировой войны. Толстой его любил: в чем-то у них были сходные пути — оба пришли к революции из другой, прежней России. Бывали у Толстого В. Г. Лидин, П. П. Кончаловский, доктор В. С. Галкин, С. М. Михоэлс. Толстой ожесточенно работал над третьей частью «Петра Первого». Осенью 1944 года он был уже болен; я пришел к нему, он хмурился, старался шутить и вдруг как бы ожил — заговорил о своей работе: «Пятую главу кончил... Петр у меня опять живой...» Он боролся со смертью мужественно, и помогала ему не столько его живучесть, сколько страсть художника.

На Спиридоновке был прием в День Красной Армии. Все были в хорошем настроении: приближалась

развязка. Вдруг по залам пронеслось: «Умер Толстой...» Мы знали, что он очень тяжело болен, и все же это показалось нелепостью — несправедливым, бессмысленным, ужасным.

Он мне как-то сказал: «Илья, ты должен быть мне признателен по гроб — я тебя научил курить трубку...» Я думаю о нем действительно с глубокой признательностью. Ничему он меня не научил — вот только что курить трубку... Был он на девять лет старше меня, но никогда я не воспринимал его как старшего. Он меня не учил, но радовал — своим искусством, своей душевной тонкостью, скрываемой часто веселой маской, своим аппетитом к жизни, верностью друзьям, народу, искусству. Он сформировался до революции и нашел в себе силы перешагнуть в другой век, был с Россией в 1941 году. Глядя на его большую, тяжелую голову, я всегда чувствовал: этот все помнит, но память его не придавила. Я ему признателен за то, что мы встретились в глухое, спокойное время, в 1911 году, и что я был у него на даче, когда он 10 января 1945 года, больной, справлял свой день рождения — за шесть недель до смерти; признателен за то, что в течение тридцати пяти лет я знал, что он живет, чертыхается, хохочет и пишет — с утра до ночи пишет, и так пишет, что читаешь, и порой дыхание захватывает от совершенства слова.

21

Есть распространенный образ башни из слоновой кости, которую облюбовали поэты и художники, пожелавшие уйти от действительности. В этой башне я никогда не был и не знаю, существовала ли она. Не был я и в той «башне» (вернее, на чердаке), где жил поэт В. И. Иванов и куда ходил молодой Алексей Толстой. Нас было человек сто, поэтов и художников, которые ненавидели существующее общество; французы, русские, испанцы, итальянцы, люди других национальностей, все чрезвычайно бедные, плохо одетые, голодные, но упрямые в своем желании создать новое, настоящее искусство. Мы жили в душном, полутемном кафе, и оно никак не походило на башню из слоновой кости.

В конце 1924 года Маяковский писал:

Париж
фиолетовый,
Париж в анилине,
вставал
за окном «Ротонды».

Маяковский увидал «Ротонду», которую осматривали туристы, как достопримечательность — не паршивое, вонючее кафе, а памятник старины, отремонтированный, расширенный, заново выкрашенный. Иностранцы приходили и слушали объяснения гидов: «За этим столиком обычно сидели Гийом Аполлинер и Пикассо... Вот в том углу Модильяни рисовал присутствовавших и отдавал за рюмку коньяку рисунок...»

Теперь и туристов водить некуда: вместо «Ротонды» построили кинотеатр. Только в киностудиях иногда восстанавливают бутафорскую «Ротонду»: изготовляют фильмы о бурной и загадочной жизни «последних представителей богемы». Картины получаются вздорные, даже не потому, что герои не напоминают прототипов, а потому, что у постановщиков нет ключа к тем мыслям и чувствам, которые воодушевляли посетителей «Ротонды».

Кафе напоминало сотни других. У цинковой стойки извозчики, шоферы такси, служащие пили кофе или аперитивы. Позади была темная комната, прокуренная раз и навсегда, десять — двенадцать столиков. Вечером эта комната заполнялась; стоял крик: спорили о живописи, декламировали стихи, обсуждали, где достать пять франков, ссорились, мирились; кто-нибудь напивался, его вытаскивали. В два часа ночи «Ротонда» закрывалась на один час; иногда хозяин разрешал завсегдатаям, если они вели себя пристойно, просидеть часок в темном пустом помещении — это было нарушением полицейских правил; в три часа кафе открывалось, и можно было продолжать невеселые разговоры.

Владелец кафе Либион не мог представить себе, что его имя попадет в историю живописи. Это был добродушный толстый кабатчик, который купил небольшое кафе; случайно «Ротонда» стала генеральным штабом разноязычных чудаков, или, как говорил Макс Волошин, «обормотов», поэтов и художников, из которых некоторые впоследствии стали знаменитыми. Будучи обыкновенным средним буржуа, Либион вначале косо поглядывал на весьма странных клиентов; кажется, он принимал нас за анархистов. Потом он к нам

привык, даже полюбил нас. Кто-то сказал ему, что некоторые люди разбогатели на живописи: покупали за гроши картины у никому не известных художников, а двадцать лет спустя продавали их за большие деньги. Идея такого заработка не очень соблазняла Либиона; как-то он сказал мне, что не любит азартных игр, а покупать картины — это лотерея: хорошо, если из тысячи художников один выйдет в люди. Он предпочитал зарабатывать на напитках. Конечно, порой он брал рисунок Модильяни за десять франков — ведь блюдечек гора, а у бедняги нет ни одного су... Иногда Либион совал пять франков поэту или художнику, сердито говорил: «Найди себе бабу, а то у тебя глаза сумасшедшие...» На его нижней губе неизменно красовался окурок погасшей сигареты. Ходил он по большей части без пиджака, но в жилетке.

Однажды, когда я сидел в «Ротонде», художница Мямлина попросила меня подержать ее грудного ребенка — ей нужно купить напротив сигареты. Прошло полчаса, прошел час — Мямлиной не было. Младенец начал кричать. Подошел Либион, выслушал меня и явно не поверил: «Знаю я вас — изготовляете ребят, а потом от них открещиваетесь. Ладно, неси его ко мне — у меня там старая женщина, она тебе поможет. Хорош папаша!..» Либион жил рядом с «Ротондой»; квартира была мещанской: красные портьеры, на стене красивенький пейзаж. Никогда бы он не повесил у себя Модильяни или Сутина, боже упаси! Он привязался к своим клиентам, но не к их произведениям...

После Февральской революции в «Ротонду» как-то пришли русские солдаты из бригады, которую царское правительство направило на Западный фронт: им сказали, что здесь они смогут разыскать русских эмигрантов. Солдаты требовали, чтобы их отправили в Россию. Полиция начала придираться к Либиону; говорили, будто «Ротонда» — главная квартира революционеров; запретили посещение этого кафе военными; Либиону нанесли серьезные убытки; ко всему он испугался: время было скверное, Клемансо решил закрутить гайки покрепче, полиция бесчинствовала. Повздыхав, покряхтев, Либион продал «Ротонду» другому кабатчику, а сам купил небольшое кафе в спокойном месте — подальше от художников. Но тогда-то он понял, что обыкновенные посетители ему не интересны. Иногда он приходил в «Ротонду», садился в тем-

ный угол, заказывал стакан пива и тоскливо глядел по сторонам. Несколько лет спустя он умер; хоронить его пришли художники, поэты; некоторые стали к тому времени известными, и Либион, как многие его клиенты, узнал посмертную славу.

Мой первый роман начинается с точной справки: «Я сидел, как всегда, в кафе на бульваре Монпарнас перед пустой чашкой и ждал, что кто-нибудь освободит меня и заплатит шесть су терпеливому официанту». Затем я рассказываю, что в кафе вошел Хулио Хуренито, которого я принял за черта; это, конечно, вымысел. Я встретил в «Ротонде» людей, сыгравших крупную роль в моей жизни, но ни одного из них я не принял за черта — мы все тогда были и чертями и мучениками, которых черти жарят на сковородке. В театры мы ходили редко, не только потому, что у нас не было денег,— нам приходилось самим играть в длинной запутанной пьесе; не знаю, как ее назвать — фарсом, трагедией или цирковым обозрением; может быть, лучше всего к ней подойдет определение, придуманное Маяковским,— «мистерия-буфф».

Конечно, внешне «Ротонда» выглядела достаточно живописно: и смесь племен, и голод, и споры, и отверженность (признание современников пришло, как всегда, с опозданием). Именно эта живописность прельщает кинопостановщиков. Когда случайный посетитель, шофер или банковский служащий, выпив у стойки кофе с рюмочкой, заглядывал в мрачную комнату, он изумленно улыбался или, возмущенный, отворачивался: публика была необычайной даже для привыкших ко всему парижан.

Поражала прежде всего пестрота типов, языков — не то павильон международной выставки, не то черновая репетиция предстоящих конгрессов мира. Многие имена я забыл, но некоторые помню; одни из них стали известны всем, другие померкли. Вот далеко не полный список. Французские поэты Гийом Аполлинер, Макс Жакоб, Блез Сандрар, Кокто, Сальмон, художники Леже, Вламинк, Андре Лот, Метценже, Глез, Карно, Рамэ, Шанталь, критик Эли Фор; испанцы Пикассо, Хуан Грис, Мария Бланшар, журналист Корпус Барга; итальянцы Модильяни, Северини; мексиканцы Диего Ривера, Саррага; русские художники Шагал, Сутин, Ларионов, Гончарова, Штеренберг, Кремень, Федер, Фотинский, Маревна, Издебский,

Дилевский, скульпторы Архипенко, Цадкин, Мещанинов, Инденбаум, Орлова; поляки Кислинг, Маркусси, Готтлиб, Зак, скульпторы Дуниковский, Липшиц; японцы Фужита и Кавашима; норвежский художник Пер Крог; датские скульпторы Якобсен и Фишер, болгарин Паскин. Вспомнить трудно — наверно, я много имен пропустил.

Внешность посетителей также должна была удивлять несведущих. Никто, например, не может достоверно описать, как был одет Модильяни; в хорошие периоды на нем была куртка из светлого бархата, на шее красный фуляр; когда же он долго пил, нищенствовал, хворал, он был обмотан в яркое тряпье. Японский художник Фужита прогуливался в домотканом кимоно. Диего Ривера потрясал лепной мексиканской палкой. Его подруга, художница Маревна (Воробьева-Стебельская), любила пестро одеваться, голос у нее был громкий, пронзительный. Поэт Макс Жакоб жил на другом конце Парижа — на Монмартре; он приходил днем в вечернем костюме, блистала белоснежная манишка; в глазу всегда был монокль. Индеец с перьями на голове показывал всем свои пастели. Негритянка Айша, откидывая назад большую голову, покрытую черно-синими жесткими кудряшками, бурно хохотала, в полумраке сверкали ее зубы. Скульптор Цадкин появлялся в рабочей спецовке, его сопровождал огромный датский дог, славившийся крутым нравом. Натурщица Марго по привычке раздевалась; однажды она мне сказала, что ее мечта — стать королевой; я удивился, она объяснила: «Дурачок! Ведь королеву каждому хочется изнасиловать...» Неизменно в самом темном углу сидели Кремень и Сутин. У Сутина был вид перепуганный и сонный; казалось, его только что разбудили, он не успел помыться, побриться; у него были глаза затравленного зверя, может быть, от голода. Никто на него не обращал внимания. Можно ли было себе представить, что о работах этого тщедушного подростка, уроженца белорусского местечка Смиловичи, будут мечтать музеи всего мира?..

Помню, как Давид Петрович Штеренберг привел в «Ротонду» А. В. Луначарского. Я сидел с ними за одним столиком. Луначарский хвалил рисунки Стейнлена, говорил, что Франц Штук — художник упадочный, но интересный. Я не соглашался, Стейнлен мне казался незначительным, а Штук — дурным и безвкус-

ным декадентом, но мне было с Анатолием Васильевичем уютно: я почувствовал себя в Москве. Когда он ушел, Либион сказал мне: «Я не думал, что у тебя есть порядочные знакомства. Этот господин — твой земляк? Он может тебе помочь стать на ноги...»

Рассказывая о живописности посетителей «Ротонды», я должен признаться, что не отставал от других. Еще в период «Клозери де лиля» я выглядел несуразно. С. И. Толстая вспоминает, что Алексей Николаевич послал открытку в кафе, поставив вместо моей фамилии: «Au monsieur mal coiffé» — «Плохо причесанному господину»,— и открытку передали именно мне. А в «Ротонде» я совсем обосячился. Волошин в газетной статье 1916 года описывал «болезненного, плохо выбритого человека с очень длинными и очень прямыми волосами, спадающими несуразными космами, в широкополой фетровой шляпе, стоящей торчком, как средневековый колпак, сгорбленного, с плечами и ногами, ввернутыми внутрь». Макс уверял, что мое «появление в других кварталах Парижа вызывает смуту и волнение прохожих. Такое впечатление должны были производить древние цинические философы на улицах Афин и христианские отшельники на улицах Александрии».

Завсегдатаи «Ротонды» были неизвестны за ее пределами. Но Пикассо уже знали, о нем иногда писали в газетах; Либиону рассказали, что картины Пабло покупает «русский князь Шукэн» (Щукин), и он почтительно здоровался: «Добрый день, господин Пикассо!»

Пабло жил на Монмартре, потом перебрался на Монпарнас, снял мастерскую недалеко от «Ротонды». Я никогда не видал его пьяным. Он выглядел юношей; любил проказничать. Однажды он пришел с Диего, рассказал, что они исполнили серенаду под окнами Гийома Аполлинера: «Mère de Guillaume Apollinaire». В переводе это означает «мать Аполлинера», но по-французски звучит не вполне благозвучно.

Жизнь в «Ротонде» была скорее однообразной; порой приключались события, о которых несколько дней говорили. Кислинг и Готтлиб дрались на дуэли, одним из секундантов был Диего; о дуэли пронюхали журналисты, и на один день все газеты занялись «Ротондой». Среди посетителей кафе было много скандинавов; Либион для них выписывал иностранные газеты. Шведы пили больше всех, это были идеальные

клиенты. Помню, рядом со мной сидел художник-швед; он то и дело заказывал двойную порцию коньяка; на столике красовался столб блюдечек. Коньяк не мешал шведу внимательно читать «Свенска дагблад»; газета закрывала его лицо. Вдруг газета упала — оказалось, что швед умер. Пришла полиция; мы молча отправились по домам. Однажды испанец, огромный детина, разъярился, схватил мраморный столик за ножку и начал им размахивать, кричал, что сейчас перебьет всех — ему опротивела жизнь. Мы отступили к стойке. У Либиона был твердый принцип: никогда не звать полицию. Испанец неожиданно улыбнулся, поставил столик на место и сказал: «А теперь можно выпить за жизнь номер два...»

При всем этом «Ротонда» была не притоном, а кафе; там владельцы картинных галерей назначали свидания художникам, ирландцы обсуждали, как им покончить с англичанами, шахматисты разыгрывали длиннейшие партии. Среди последних помню Антонова-Овсеенко; перед каждым ходом он приговаривал: «Нет, на этом вы меня не поймаете, я стреляный...»

В конце 1914 года из Италии приезжал в Париж брат Модильяни — социалист, депутат парламента. Джузеппе Модильяни был против вступления Италии в войну; в «Ротонде» он назначил свидание Ю. О. Мартову и П. Л. Лапинскому. Говорили, что он очень огорчился, увидав своего брата в безумном состоянии, и приписал это дурным знакомствам, «Ротонде».

Между тем «Ротонда» не могла никого лишить душевного спокойствия, она просто притягивала к себе людей, спокойствия лишенных. Журналисты не знали, о чем мы беседуем; порой они описывали драки, попойки, самоубийства. Дурная слава «Ротонды» росла. Во время войны я увидел за соседним столиком молодую скромную женщину, по ее виду было ясно, что она попала на Монпарнас случайно. Она робко заговорила со мной; оказалось, она модистка, приехала на один день в Париж из Пуатье и захотела познакомиться с жизнью художников. Я ей объяснил, что я не художник, а русский поэт. Это ей показалось еще более романтичным. Она меня проводила до гостиницы и попросила разрешения посмотреть, как я живу. Мои мысли были заняты художницей Шанталь, и я сухо сказал, что должен работать. «Вы работайте, а я тихо-

нько посижу...» Она ужаснулась беспорядку в моей комнате, все прибрала; достала из шкафа рваные носки, заштопала, пришила пуговицы к рубашкам и ушла довольная — познакомилась с бытом богемы. А я сидел в холодной комнате и сочинял стихи:

> В колбасной дремали головы свйньи,
> Бледные, как дамы,
> Из недвижных глаз сочилось уныние
> На плачущий мрамор.
> Если хотите, я подарю вам фаршированного борова
> Или бонбоньерку с видами Реймсского собора...

Я рассказываю о «Ротонде», и невольно вспоминаются анекдотические эпизоды; между тем все было куда печальней и куда серьезней. Модильяни по вечерам рисовал в кафе портреты, рисовал на почтовой бумаге, иногда двадцать рисунков подряд. Но ведь не поэтому он стал Модильяни. Работали мы не в «Ротонде», а в нетопленых мастерских, на чердаках, в грязных меблирашках, именуемых гостиницами. Мы приходили в «Ротонду» потому, что нас влекло друг к другу. Не скандалы нас привлекали; мы даже не вдохновлялись смелыми эстетическими теориями; мы просто тянулись друг к другу: нас роднило ощущение общего неблагополучия.

Я напишу о Пикассо, Модильяни, Леже, Ривере. Сейчас мне хочется забежать вперед, понять, что тогда приключилось с нами и с тем искусством, которым мы жили.

Итальянские футуристы предлагали сжечь музеи. Модильяни отказывался подписать их манифест, он не скрывал любви к старым мастерам Тосканы. Пикассо с восхищением говорил то о Греко, то о Гойе, то о Веласкесе. Макс Жакоб мне читал стихи Рютбефа. Никто из нас не отрицал старого искусства; но часто мы мучительно думали, нужно ли теперь искусство, хотя без него не могли прожить и дня.

В «Ротонде» собирались не адепты определенного направления, не пропагандисты очередного «изма»; нет ничего общего между сухим и бескрасочным кубизмом, которым увлекался тогда Ривера, и лирической живописью Модильяни, между Леже и Сутиным. Потом искусствоведы придумали этикетку «парижская школа»; пожалуй, вернее сказать — страшная школа жизни, а ее мы узнали в Париже.

Революция, которую произвели импрессионисты, а потом Сезанн, ограничивалась живописью. Мане был в жизни не бунтовщиком, а светским человеком. Сезанн видел только природу, холст, краски. Когда во время дела Дрейфуса Франция кипела, он недоумевал, как может его былой товарищ Золя интересоваться подобными пустяками. Мятеж художников и связанных с ними поэтов в годы, предшествовавшие первой мировой войне, носил другой характер, он был направлен не только против эстетических канонов, но и против общества, в котором мы жили. «Ротонда» напоминала не вертеп, а сейсмическую станцию, где люди отмечают толчки, неощутимые для других. В общем, французская полиция уж не так ошибалась, считая «Ротонду» местом, опасным для общественного спокойствия...

Как то бывает всегда, одни из участников бунта потом отошли или в изменившейся обстановке потускнели, исчезли из виду, другие — Модильяни, Гийом Аполлинер — рано умерли, третьи пронесли исступление тех лет через всю свою жизнь, их биография шла в ногу с историей века.

Самое трудное для писателя — придумать заглавие книги; обычно заглавия или претенциозны, или носят чересчур общий характер. Но заглавием «Стихи о канунах» я доволен куда больше, чем самими стихами. Годы, о которых я теперь пишу, были действительно канунами. О них многие говорят как об эпилоге. Есть белые ночи, когда трудно определить происхождение света, вызывающего волнение, беспокойство, мешающего уснуть, благоприятствующего влюбленным, — вечерняя это заря или утренняя? Смешение света в природе длится недолго — полчаса, час. А история не торопится. Я вырос в сочетании двойного света и прожил в нем всю жизнь — до старости...

22

Не знаю почему, в ту пору я больше дружил с художниками, чем с поэтами. Может быть, потому, что язык живописи интернационален, а может быть, просто потому, что художники больше часов просиживали в «Ротонде».

В начале 1914 года кто-то из художников подозвал меня к столику в темном углу «Ротонды»: «Я тебя познакомлю с Аполлинером». Я тогда увлекался этим поэтом, пробовал перевести несколько его стихотворений. Вот начало одного:

Долина осенью пышна, но ядовита,
И медленно бредут по ней коровы,
Вбирая темный и тягучий яд.
От крокусов долины той лиловой,
Как крокус, пышен и лилов твой взгляд,
И в жизнь мою из глаз твоих струится
Такой же медленный и страшный яд...

Легко догадаться, как я волновался. Я ничего не мог выговорить и даже не следил за беседой, а на Аполлинера глядел, видимо, с таким восхищением, что он смеясь сказал: «Я не красивая девушка, а мужчина средних лет». Он не походил на завсегдатаев «Ротонды», ничего не было экзотичного в одежде или в поведении, говорил громко, смеялся и, хотя он был поляком Вильгельмом Костровицким, который родился в Риме, походил на добродушного фламандца. Была в нем восторженность, которую потом я увидел, пожалуй, только у чешского поэта Незвала.

Несколько раз я встречал его в «Ротонде». Он любил пошутить, однажды предложил нам написать мистерию о змее, яблоке и Пикассо. Пабло, как суеверный испанец, не мог спокойно слушать слово «змея» и делал под столом магические знаки, чтобы отогнать беду.

Стихи Аполлинера мне казались чересчур гармоничными, я его перевел в классики и жаловался Диего Ривере: «Аполлинер — это Гюго, Пушкин. Он пишет: «Сладкий Пан, любовь и Христос умерли. Кошки мяукают тоскливо. И я не в силах сдержать своих слез». Диего отвечал: «Это потому, что Аполлинер — француз, то есть он поляк, но пишет по-французски...» (Я не раз давал себе слово — не написать ни одной строки по-французски и выполнил это.) А к стихам Аполлинера я был несправедлив: он был не только большим поэтом, но и человеком нового века, чуть припудренным серебряной пылью древних европейских дорог.

В начале войны он пошел добровольцем на фронт; сначала прославлял войну, потом увидел ужас окопной жизни и написал об этом. Весной 1916 года снаряд

разорвался возле окопа, осколок пробил шлем, и Аполлинер был тяжело ранен в голову. Сильные головные боли и паралич левой части тела потребовали трепанации черепа. Здоровье Аполлинера было подорвано, и в ноябре 1918 года, за два дня до конца войны, он умер от «испанки» — злостной формы гриппа.

Когда я начал работать над воспоминаниями, мне принесли из библиотеки связку книг о поэтах первой четверти века, среди них оказалась книга писем поэта Макса Жакоба. В 1915 году он писал Гийому Аполлинеру, старшине артиллерийской бригады: «У нас довольно крупный русский поэт Илья Эренбург; он перевел мне свои стихи. Он считает себя учеником Жамма, но он больше напоминает тебя или Гейне. У него в стихах нечто вроде Страшного суда: идут за стариком, который сидит в кафе,— разве вы не знаете, что пришел Страшный суд? Нужно идти! А старик отвечает: «Что там? Страшный суд? Не могу — меня к ужину ждут...» Не все его стихи достигают подобной силы, но хотелось бы побольше поэтов, таких сильных, как этот человек...» Максу Жакобу я тогда казался сильным, но это была сила отрицания, сам я часто думал о своей слабости.

Макс Жакоб сказал, что хочет перевести несколько моих стихотворений на французский язык. Работали мы у него; он жил на Монмартре, в маленькой комнате. По-прежнему он приходил в «Ротонду» чрезвычайно элегантным, а возвращаясь домой, снимал выходной костюм, аккуратно складывал его в сундук и облачался в замызганную курточку.

(В конце 1917 года в Москве я получил письмо от Макса Жакоба; он сообщал, что переводы моих стихов читали на вечере современной поэзии в «Осеннем салоне». Я не ответил — мы жили в разных мирах...)

Были у Макса Жакоба некоторые черты, сближавшие его с другим Максом — Волошиным: оба, помимо поэзии, занимались живописью, оба обожали игру, дурачества, мистификацию. Когда Макс Жакоб попал под машину и «скорая помощь» отвезла его в госпиталь, он умолял, чтобы врачи предупредили его дочь, хотя никакой дочери у него не было. Он принял католичество: уверял, что к нему являлись Христос и Мария. Не знаю, что было от веры, что от игры. Он мне вполне серьезно рассказывал, что Богоматерь,

явившись к нему, сказала (на арго): «Макс. ты паскудный...» Крестным отцом был Пикассо.

Подлинной страстью Макса Жакоба было искусство; он писал стихи нежные и насмешливые, то обличал самодовольных буржуа, то по-детски исповедовался, предвидел взлет физики, астрономии, обладал необыкновенным воображением и чувствительностью, которая позволяла ему многое предугадать: писал, что министры и эстеты ведут абстрактные разговоры о чистом искусстве, о величии Франции, а над ними оловянное небо, изрезанное молниями.

Много лет он прожил в аббатстве на Луаре; там его застала вторая мировая война. Вскоре Максу пришлось надеть на себя желтую звезду — он был евреем. Он писал друзьям печальные письма: знал, что ему предстоит. Однажды к нему приехал Поль Элюар, участник Сопротивления: он хотел рассказать Жакобу, чем молодая поэзия Франции ему обязана.

В январе 1945 года парижское радио передало, что немцы убили Макса Жакоба. Потом я узнал подробности его смерти. В начале 1944 года немцы увезли Макса на пересыльный пункт Дранси. Оттуда евреев отправляли в Освенцим (там погибли все родственники Жакоба). Максу было шестьдесят восемь лет; он заболел и умер в Дранси; спасшиеся рассказывали, что умирал он достойно, стараясь приподнять и пригреть других.

23

Редко я беседовал с Модильяни без того, чтобы он не прочитал мне несколько терцин из «Божественной комедии»: Данте был его любимым поэтом. В «Стихах о канунах» есть стихотворение помеченное апрелем 1915 года:

Ты сидел на низенькой лестнице,
Модильяни.
Крики твои - буревестника...
А масленый свет приспущенной лампы,
А жарких волос синева!
И вдруг я услышал: страшного Данта
Загудели, расплескались темные слова...

Данте не только грозен; я вспоминаю строки из «Чистилища»; поэт и его спутник поднявшись в гору

присели и тихо смотрят на пройденный путь. Мне хочется посидеть сейчас с живым Модильяни (с Моди — так называли его друзья). Из него сделали героя ходкого фильма, написали о нем несколько пошлых романов. Разве постановщик фильма мог спокойно посидеть на каменной ступеньке и задуматься над петлями чужой для него дороги?...

Так создалась легенда о голодном, беспутном, вечно пьяном художнике, о последнем представителе богемы, который в редкие часы между двумя попойками писал своеобразные портреты, умер в нищете, а после смерти стал знаменитым.

Все здесь правда, и все ложь. Правда, что Модильяни голодал, пил, глотал зернышки гашиша; но объяснялось это не любовью к распутству или к «искусственному раю». Ему вовсе не хотелось голодать, он ел всегда с аппетитом, он и не искал мученичества. Может быть, больше других он был создан для счастья. Он был привязан к сладкой итальянской речи, к мягкому пейзажу Тосканы, к искусству ее старых мастеров. Он не начал с гашиша... Конечно, он мог бы писать портреты, которые нравились бы и критикам и заказчикам; у него были бы деньги, хорошая мастерская, признание. Но Модильяни не умел ни лгать, ни приспосабливаться; все встречавшиеся с ним знают, что он был очень прямым и гордым.

Я видел его в тяжелые дни и в дни просветов; видел спокойным, чрезвычайно вежливым, гладко выбритым, с бледным, чуть голубоватым лицом, с мягкими, ласковыми глазами; видел и неистового, обросшего черной щетиной — этот Модильяни пронзительно вскрикивал, как птица; может быть, как альбатрос; я ведь в стихах припомнил буревестника не ради аллегории.

(Модильяни любил стихотворение Бодлера об альбатросе, над которым потешаются матросы,— «крылатый путник жалок на земле...».)

Я сказал, что он был красив; женщины на него заглядывались; красота его мне всегда казалась итальянской. Он был, однако, сефардом — так называют потомков евреев, которые после изгнания из Испании поселились в Провансе, в Италии, на Балканах.

Как-то я зашел с Модильяни в кафе на бульваре Пастер; он перед этим работал, был спокоен. За соседним столиком почтенные люди играли в карты. Я пе-

реписывал стихи, которые мне показал Моди, и ничего не слышал. Вдруг Модильяни вскочил: «Заткни глотку! Я — еврей, и я могу с тобой поговорить. Понимаешь?..» Картежники молчали. Модильяни заплатил за кофе и громко сказал: «Жаль, что мы залезли в это кафе, сюда ходят свиньи...» Когда мы вышли, я спросил, что же говорили за соседним столиком. «То самое,— ответил Моди.— Обидно, что мажешь кистью,— ведь еще триста лет придется бить морду...»

Он мне рассказывал, что его дедушка был римлянином, хотел разводить лозу и купил маленький участок; но по закону евреям было запрещено владеть землей; рассердившись, дед перекочевал в Ливорно, где с давних пор проживало много еврейских семейств. Моди прочитал мне итальянские сонеты Иммануила Римского, еврейского поэта XIV столетия,— издевательские, горькие и полные в то же время восхищения жизнью. Модильяни мне рассказал, как некогда римляне праздновали карнавал: еврейская община обязана была поставлять еврея-рысака, который раздевался догола и под улюлюканье веселящейся толпы, епископов, послов, дам трижды рысью обегал город. (Я тогда написал об этом поэму.)

Познакомился я с Модильяни в 1912 году; он уже был старым парижанином. При одной из первых встреч он нарисовал мой портрет; все нашли его очень похожим. Потом он часто меня рисовал; у меня была папка с его рисунками. (Летом 1917 года я с группой политических эмигрантов возвращался в Россию. В Англии нам объявили, что нельзя вывозить ни рукописей, ни рисунков, ни картин, ни даже книг. Я отобрал то ценное, что у меня было,— натюрморт Пикассо, «Эду» Баратынского с его надписью, рисунки Модильяни — и оставил чемоданчик на временное хранение в посольстве Временного правительства. Правительство действительно оказалось временным, а чемодан пропал навсегда.)

Комната, где живет Анна Андреевна Ахматова, в старом доме Ленинграда, маленькая, строгая, голая; только на одной стене висит портрет молодой Ахматовой — рисунок Модильяни. Анна Андреевна рассказывала мне, как она в Париже познакомилась с молодым чрезвычайно скромным итальянским юношей, который попросил разрешения ее нарисовать. Это было в 1911 году. Ахматова еще не была Ахматовой, да

и Модильяни еще не был Модильяни. Но в рисунке (хотя по манере он отличается от более поздних рисунков Модильяни) уже видны точность линий, их легкость, поэтическая убедительность.

Герой фильма и романов — это Модильяни в минуту отчаяния, безумия. Но ведь Модильяни не только пил в «Ротонде», не только рисовал на бумаге, залитой кофе, он проводил дни, месяцы, годы перед мольбертом, писал маслом ню и портреты.

Меня всегда удивляла его начитанность. Кажется, я не встречал другого художника, который так любил бы поэзию. Он читал на память и Данте, и Вийона, и Леопарди, и Бодлера, и Рембо. Его холсты не случайные видения — это мир, осознанный художником, обладавшим необычайным сочетанием детскости и мудрости. Когда я говорю «детскость», я, конечно, не думаю об инфантильности, о естественном неумении или нарочитом примитивизме; под детскостью я понимаю свежесть восприятия, непосредственность, внутреннюю чистоту. Все его портреты похожи на модели — сужу по тем, которых я знал,— Зборовского, Пикассо, Диего Риверу, Макса Жакоба, английской писательницы Беатрис Хестингс, Сутина, поэта Франса Элленса, Дилевского, наконец, жены Моди — Жанны. Он никогда не увлекался аксессуарами или чем-либо внешним; его холсты раскрывают природу человека. Диего Ривера, например, грузен, почти дик; Сутин хранит трагическое выражение непонимания, постоянную тоску о самоубийстве. Но удивительно, что различные модели Модильяни схожи между собой; их объединяет не затверженная манера, не внешние приемы письма, а мироощущение художника. Зборовский, с его лицом доброй лохматой овчарки, растерянный Сутин, нежная Жанна в рубашке, девочка, старик, натурщица, какой-то усач — все они похожи на обиженных детей, хотя у некоторых бороды или седые волосы. Мне думается, что жизнь представлялась Модильяни огромным детским садом, устроенным очень злыми взрослыми.

Конечно, в легенде есть правда, и легко понять, что биография Модильяни может прельстить сценариста. Недавно я прочитал в газете, что небольшой портрет работы Модильяни был продан на аукционе в Америке за сто тысяч долларов. За всю свою жизнь Модильяни не израсходовал и четверти этой суммы. Сколько раз

я видел, как старая Розали, владелица крохотной итальянской харчевни на улице Кампань-Премьер, получала от Модильяни рисунок за кусок мяса или за порцию макарон; она не хотела брать, но он настаивал — он не нищий; и Розали, глядя на листочки бумаги, испещренные тонкими разорванными линиями, горестно вздыхала: «Бог ты мой...» Правда и то, что его не понимали даже просвещенные ценители живописи. Для тех, кому нравились импрессионисты, Модильяни был несносен равнодушием к свету, четкостью рисунка, произвольным искажением натуры. Все говорили о кубизме; художники, порой одержимые идеей разрушения, были в то же время инженерами, архитекторами, конструкторами; а для любителей кубистических полотен Модильяни был анахронизмом.

Биографы отмечают, что 1914 год был для Модильяни удачным: он нашел торговца картинами Зборовского, который сразу понял и полюбил его работы. Но Зборовский сам был неудачником: молодой польский поэт приехал в Париж, мечтал о рейсе на волшебную Цитеру и оказался на мели — перед чашкой кофе в «Ротонде». Денег у него не было; он жил с женой в маленькой квартире; Модильяни там часто работал. А Зборовский брал под мышку его холсты и с утра до ночи рыскал по Парижу, тщетно пытаясь соблазнить работами итальянского художника настоящих торговцев картинами.

Правда, наконец, то, что Модильяни порой овладевали беспокойство, ужас, гнев. Помню ночь в захламленной мастерской; было много народу — и Диего Ривера, и Волошин, и натурщицы. Модильяни был очень возбужден. Его подруга Беатрис Хестингс говорила с резко выраженным английским акцентом: «Модильяни, не забывайте, что вы джентльмен, ваша мать — дама высшего общества...» Эти слова действовали на Моди как заклинание; он долго сидел молча; потом не выдержал и начал ломать стену; расковырял штукатурку, пробовал вытащить кирпичи. Его пальцы были в крови, а в глазах было такое отчаяние, что я не выдержал и вышел на грязный двор, заваленный обломками скульптуры, битой посудой, пустыми ящиками.

В годы войны он часто приходил вечером в столовку, где ужинали художники; сидел на ступеньке внутренней лестницы; иногда декламировал Данте, иногда

говорил о бойне, о гибели цивилизации, о поэзии, обо всем, кроме живописи. Одно время он увлекался пророчествами французского медика, жившего в XVI веке,— Нострадамуса. Он уверял меня, что Нострадамус с точностью предугадал Французскую революцию, триумф и разгром Наполеона, конец папского государства, объединение Италии; приводил еще не осуществленные предсказания: «Вот мелочь — республика в Италии... А вот и поважнее — людей отправят в изгнание на острова, к власти придет жестокий властелин, посадят в тюрьму всех, кто не научится молчать, и людей начнут истреблять...» Вытаскивая из кармана растрепанную книжку, он начинал выкрикивать: «Нострадамус предвидел военную авиацию. Скоро всех людей, которые посмеют не вовремя улыбнуться или заплакать, пошлют на полюс — одних на Северный, других на Южный:..»

Когда пришли первые известия о революции в России, Моди прибежал ко мне, обнял меня и начал восторженно клекотать (порой я не мог понять, что именно он говорит).

В «Ротонду» стала приходить молоденькая девушка Жанна, похожая на школьницу; у нее были светлые глаза, светлые волосы, она робко поглядывала на художников. Говорили, что она учится живописи. Незадолго до моего отъезда в Россию я увидел на бульваре Вожирар Модильяни с Жанной. Они шли, взявшись за руки, и улыбались. Я подумал: наконец-то Моди нашел свое счастье...

Я приехал снова в Париж в мае 1921 года. Мне стали поспешно рассказывать все новости. «Как, ты не знаешь, что Модильяни умер?..» Я ничего не знал о друзьях по «Ротонде». Моди всегда кашлял, мерз; открылся процесс в легких; организм был истощен. Он умер в госпитале в начале 1920 года. Жанны на кладбище не было; когда друзья после похорон вернулись в «Ротонду», они узнали, что час назад Жанна выбросилась из окна. Осталась маленькая дочь Моди — тоже Жанна.

Вот и все. Похоронили Модильяни в складчину. Год спустя в Париже открылась выставка его работ. О нем писали книги; на его картинах наживались. Впрочем, это настолько обычная история, что о ней не стоит много говорить...

В различных музеях мира — в Нью-Йорке и в Стокгольме, в Париже и в Лондоне — я встречался с Моди-

льяни. Он писал иногда ню, но большинство его работ — портреты. Он создал множество людей; их печаль, оцепенение, их затравленная нежность и обреченность потрясают посетителей музея.

Может быть, иной ревнитель «реализма» скажет, что Модильяни пренебрегал природой, что у женщин на его портретах чересчур длинные шеи или чересчур длинные руки. Как будто картина — это анатомический атлас! Разве мысли, чувства, страсти не меняют пропорций? Модильяни не был холодным наблюдателем; он не разглядывал людей со стороны, он с ними жил. Это портреты людей, которые любили, томились, страдали; и даты — не только вехи пути художника, это вехи века: 1910—1920. Смешно говорить, что Модильяни не знал, сколько позвонков приходится на шею,— он этому учился много лет в художественных училищах Ливорно, Флоренции, Венеции. Он знал и другое: например, сколько лет в одном таком году, как 1914-й. И если менялись, казалось бы вековые, понятия человеческих ценностей, как мог художник не увидеть изменившимся лицо своей модели?

Холсты Модильяни о многом расскажут последующим поколениям. А я гляжу, и передо мной друг моей далекой молодости. Сколько в нем было любви к людям, тревоги за них! Пишут, пишут — «пил, буянил, умер»... Не в этом дело. Дело даже не в его судьбе, назидательной, как древняя притча. Его судьба была тесно связана с судьбами других; и если кто-нибудь захочет понять драму Модильяни, пусть он вспомнит не гашиш, а удушающие газы, пусть подумает о растерянной, оцепеневшей Европе, об извилистых путях века, о судьбе любой модели Модильяни, вокруг которой уже сжималось железное кольцо.

24

Лето 1914 года началось для меня хорошо. Я написал несколько стихотворений, которые показались мне менее подражательными, чем прежние (я их включил потом в книгу «Стихи о канунах»).

Лето было необычайно ясным, жарким, с редкими сильными ливнями. Все буйно цвело. Неожиданно я получил деньги из двух редакций и решил направить-

ся в Голландию — ведь не запасаться же зимним пальто! Меня соблазняли и живопись Рембрандта, и описания своеобразного быта, и приветливые голландки в белых чепчиках, фотографии которых висели в «Бюро путешествий».

(Мне странно теперь представить себе, что можно было отправиться в другую страну, не заполнив анкеты, не проводя недели в ожидании — впустят или не впустят; но слово «виза» я услышал впервые во время войны; прежде не спрашивали даже паспорта — на границе в вагон приходили только таможенники.)

Голландия оказалась тихой и живописной. Чепчики были действительно белыми; действительно кружились крылья ветряных мельниц; крестьяне медленно покуривали длинные глиняные трубки; выхоленные коровы меланхолично жевали нежно-зеленую траву, а к утреннему завтраку неизменно подавали сыр. Словом, путеводитель, которым я обзавелся в Париже, меня не обманул.

Повсюду были музеи, и утром, проглотив побольше бутербродов с сыром, чтобы не обедать, я направлялся в какой-либо музей. Обычно голландскую живопись определяют как сугубо реалистическую, говорят, что она вдохновлялась повседневной жизнью. Сюжеты картин как бы подтверждают такие суждения: портреты, жанровые сцены, пейзажи с обязательным в этой стране сочетанием плоской земли, воды и неба, натюрморты. Но в Италии музей не отделен от улицы, на которой он помещается, искусство там сливается с окружающей жизнью. А в Голландии меня удивил разрыв между искусством прошлого и действительностью. Крестьяне были вполне деловитыми; биржа Амстердама казалась национальным институтом, в будни все читали биржевые бюллетени, а в воскресенье — молитвенники; пляж возле Гааги был заполнен тучными дамами. Среди всего этого стояли здания музеев, и там висели полотна Рембрандта, как они висели в Лувре и в Эрмитаже.

Я спрашивал себя, чем объяснить такой разрыв. Кажется, голландские художники и три века назад жили в куда большем внутреннем отъединении, чем итальянцы; выполняя заказы, изображая всем понятные жанровые сцены, они вдохновлялись живописным мастерством. В 1914 году слово «формализм» применялось только к «человеку в футляре»; но, выражаясь

по-теперешнему, скажу, что старые голландцы мне показались формалистами. Я восхищался ими, но, выходя из музея, думал о своем.

Все это не относится к Рембрандту: от него я не мог оторваться, он меня заражал своим беспокойством. Видимо, он не жил в стороне от людей; его страстность смущала, а порой и возмущала современников. Вряд ли и другим художникам XVII века нравились негоцианты или епископы; но процветающим купцам нравились холсты художников, за картины хорошо платили, ими украшали дома. Теперь именем Рембрандта называют и улицы, и гостиницы, и марки сигар. А при его жизни было не то — имущество художника описывали, продавали с торгов; бывали годы, когда никто не стучал молотком в дверь его дома.

Я бродил вдоль каналов, мимо опрятных домов и думал о судьбе художника, не обращая внимания на прохожих. Может быть, это в климате Голландии? Недавно я читал письма Декарта к Гезу де Бальзаку. Декарт писал, как он проводит время в Голландии (он прожил в этой стране двадцать лет): «Каждый день я прогуливаюсь среди множества людей и чувствую такую же свободу, такой же отдых, как вы, когда вы гуляете по вашим аллеям, и люди, которых я встречаю, для меня те же деревья, которые вы видите в вашем лесу...» Я вспомнил и потому о Декарте, что в то время впервые начал его читать, думал о существенности сомнений: «Я мыслю, следовательно, я существую».

Был жаркий день; я шел, как всегда, по улицам Амстердама, не вглядываясь в лица прохожих; внезапно что-то меня озадачило; все взволнованно читали газеты, говорили громче обычного, толпились возле табачных лавок, где были вывешены последние известия. Что приключилось? Я попытался понять сообщения; повсюду повторялось одно слово «oorlog» [1] — оно не походило ни на немецкие, ни на французские слова. Сначала я решил вернуться в гостиницу и почитать Декарта, но мною овладело беспокойство. Я купил французскую газету и обомлел; я давно не читал газет и не знал, что происходит в мире. «Матэн» сообщала, что Австро-Венгрия объявила войну Сербии, Франция и Россия собираются сегодня объявить о всеобщей мобилизации. Англия молчит. Мне показалось, что все

---

[1] Война *(гол.)*.

рушится — и беленькие уютные домики, и мельницы, и биржа...

Я попробовал обменять русские деньги — у меня было двадцать рублей; но в банках отвечали, что со вчерашнего дня меняют только золотые монеты. На гостиницу денег не хватило, я оставил там вещи и побежал на вокзал.

В ночь на второе августа я добрался до последней бельгийской станции — во Францию поезда больше не шли. Бельгийцы отвечали, что их страна при любых условиях останется нейтральной (немцы вторглись в Бельгию на следующий день). Нужно было перейти пешком границу. Светало. Мы шли между золотых тяжелых колосьев, потом был зеленый луг; пели жаворонки. Мои попутчики молчали. По пустой дороге прошло стадо, звенели бубенцы коров. Наконец вдали показался человек — это был французский часовой; он зачем-то выстрелил в воздух, и среди тишины сельского утра выстрел меня потряс: я вдруг понял, что моя жизнь раскололась на две части. Какие-то солдаты нестройно затянули «Марсельезу». Навстречу шли немцы и немки, с ребятишками, с тяжелыми узлами — они пробирались в Германию. Часовой как-то неопределенно — не то осуждающе, не то беспечно — сказал: «Вот и война!..»

В последний раз я оглянулся назад — на белую пустую дорогу, на стадо коров, на бельгийскую деревушку. Я не знал, что через несколько дней деревню сожгут и по дороге двинутся к югу германские дивизии, не знал, что война надолго (все говорили «месяц, может быть, два»), но чувствовал, что в мире все перевернулось. Теперь я знаю: как бой часов обозначает условное начало нового года, бесцельный выстрел часового где-то возле Эркелинн обозначил начало нового века.

Я навсегда запомнил тот летний день. Часто говорят, что значит в жизни человека первая любовь. А то была первая настоящая война — и для меня, и для людей, меня окружавших. Сорок четыре года — немалый срок; участники франко-прусской войны успели умереть или одряхлеть; над их рассказами молодые смеялись. Никто из нас не знал, что такое война.

Ко второй мировой войне долго готовились, успели привыкнуть к тому, что она неизбежна; накануне Мюнхенского соглашения французы увидали генеральную

репетицию: проводы запасных, затемнение. А первая мировая война разразилась внезапно — затряслась земля под ногами. Только много недель спустя я вспомнил, что «Эко де Пари» призывала вернуть Эльзас и Лотарингию, что еще в России на собраниях я клеймил союз Франции с царем — «царь получил аванс под пушечное мясо», что владелец булочной много раз говорил мне: «Нам нужна хорошая, настоящая война, тогда сразу все придет в порядок». А когда я проезжал через Германию, я видел заносчивых немецких офицеров. Все готовилось давно, но где-то в стороне, а разразилось внезапно.

Меня взяли зуавы в свою теплушку. (Прежде я видел надписи на вагонах: в России — «40 человек, 8 лошадей», во Франции — «36 человек» и никогда не задумывался, о каких «людях» идет речь.) Было тесно, жарко. Поезд шел медленно, останавливался на разъездах, дожидаясь встречных эшелонов. На станциях женщины провожали мобилизованных; многие плакали. Нам совали в вагон литровые бутылки с красным вином. Зуавы пили из горлышка, давали и мне. Все кружилось, вертелось. Солдаты храбрились. На многих вагонах было написано мелом: «Увеселительная экскурсия в Берлин».

Французские солдаты были в нелепой старой форме: синие мундиры, ярко-красные штаны. Война еще рисовалась такой, какой ее изображали старые баталисты: вздыбленные кони, знаменосец на холмике, генерал машет рукой в белой перчатке. Рассказывали множество историй — то хвастливых, то комических. Никогда не рождается столько басен, как в первые недели войны; тогда я этого не знал и всему верил. Одни говорили, что французы заняли Мец, что убита тысяча немцев, что русские казаки несутся к Берлину; другие уверяли, будто немцы вторглись во Францию, подходят к Нанси, Англия объявила о своем нейтралитете, потоплен французский крейсер, царь в последнюю минуту сговорился с Вильгельмом. Никто ничего не знал. Зуавы горланили, пели песни, то жалостливые, то ернические.

Северный вокзал в Париже походил на табор. На перронах ели, спали, целовались, плакали.

Я пошел к русским друзьям. Все кричали, никто никого не слушал. Один повторял: «Франция — это свобода, я пойду воевать за свободу...» Другой уныло

бубнил: «Дело не в царе, дело в России... Если пустят — поеду, нет — запишусь здесь в добровольцы...»

Трудно рассказать, что делалось в те дни. Все, кажется, теряли голову. Магазины позакрывались. Люди шли по мостовой и кричали: «В Берлин! В Берлин!» Это были не юноши, не группы националистов, нет, шли все — старухи, студенты, рабочие, буржуа, шли с флагами, с цветами и, надрываясь, пели «Марсельезу». Весь Париж, оставив дома, кружился по улицам; провожали, прощались, свистели, кричали. Казалось, что человеческая река вышла из берегов, затопила мир. Когда я ночью валился измученный на кровать, в окно доносились те же крики: «В Берлин! В Берлин!»

Я не мог оторваться от вороха газет; перечитывал все, хотя повсюду было одно и то же: политические оттенки исчезли. Жореса убили, но его товарищи писали, что нужно воевать против германского милитаризма. Жюль Гед требовал войны до победного конца. Эрве, который славился тем, что его газета «Ля герр сосиаль» призывала солдат не повиноваться генералам, писал: «Это справедливая война, и мы будем сражаться до последнего патрона». Немецкие социал-демократы проголосовали за военные кредиты. Бетман-Гольвег назвал соглашение о соблюдении нейтралитета Бельгии «клочком бумаги». Бельгийский король призвал защищать родину; у него было симпатичное лицо, и все газеты печатали его портреты. Льеж героически сопротивлялся. Анатоль Франс попросил, чтобы его отправили на фронт,— ему было семьдесят лет; его оставили, конечно, в тылу, но выдали солдатскую шинель. Томас Манн, прославляя подвиги германской армии, вспоминал о Фридрихе Великом: «Это война всей Германии». Газеты сообщали из Петербурга об общем подъеме. Группа эсдеков и эсеров призывала эмигрантов записаться добровольцами во французскую армию: «Мы повторим жест Гарибальди... Если падет Вильгельм, рухнет в России ненавистное нам самодержавие...»

Я разворачивал «Патри» и жадно искал ответа. А кругом кричали, плакали, пели «Вперед, отечества сыны!..».

Я жил в маленькой дешевой гостинице «Ницца» на бульваре Монпарнас. Незадолго до войны хозяин гостиницы женился на милой эльзаске, почти девочке.

Его призвали на четвертый или пятый день. Он собрал старых постояльцев (все они были русскими эмигрантами): П. Л. Лапинского, Ю. О. Мартова, меня — и попросил нас помочь его молодой жене, если ее будут обижать как бывшую немецкую подданную (особенно его волновало, что к жене приехал погостить брат, мальчишка лет пятнадцати, не знавший французского языка, который застрял в Париже); хозяин распорядился, чтобы с нас не брали денег за комнаты до конца войны.

Я встретил художника Леже, он сказал, что его призвали, направляют в саперный полк, завтра он уезжает. Я машинально спросил, как прошла выставка. Он усмехнулся и махнул рукой.

Ко мне пришел мой друг Тихон Иванович Сорокин с последними новостями: завтра во Дворце инвалидов начинается запись иностранных добровольцев. Он пойдет с утра.

Тяжелее всего было сидеть и смотреть, как уезжают другие. Я сказал Тихону: «Я тоже пойду...» Он долго мне говорил о значении этой войны для России. Разговора я не помню; помню только, что, уходя, он сказал: «Ну, ты, брат, просто с ума спятил...»

Мыслить я не мог и, следовательно, если Декарт прав, уже не существовал.

25

Большая площадь перед Дворцом инвалидов была заполнена людьми; колоннами выстроились итальянцы, поляки, греки, испанцы, румыны с флагами, с плакатами; было много русских — одни с трехцветными флагами, другие с красными. Образовалась первая военная очередь; если задуматься над судьбой добровольцев, можно сказать, что это была очередь на смерть; но все были веселы, пели, задорно кричали: «В Берлин!» Дни стояли знойные; люди пили лимонад и, вытирая потные лица, снова начинали петь.

Я был в хвосте и дошел до стола, где сидел усатый майор, только под вечер. Военный врач мрачно на меня посмотрел, приставил к сердцу трубку и крикнул: «Следующий!» Я думал, что мне сейчас выдадут красные штаны, но сержант меня обругал: «Ты что, ..., по-французски не понимаешь?» Оказалось, меня забра-

ковали. Какие изъяны во мне обнаружил военный врач, не знаю; может быть, я показался ему чересчур дохлым — нельзя безнаказанно в течение трех или четырех лет предпочитать стихи говядине. Я убежден, что, если бы меня осмотрели на несколько месяцев позднее, я был бы признан вполне годным: стоит любому товару, в том числе пушечному мясу, стать дефицитным, как люди перестают привередничать.

В толпе я увидел многих знакомых — и русских эмигрантов, с которыми встречался в библиотеке Гобелен, и завсегдатаев «Ротонды». Я тогда не был знаком с В. Г. Финком, а он, наверно, стоял в той же колонне, что и я.

Вечером в «Ротонду» пришел Кислинг в военной форме. Либион его обнял, выставил всем шампанское; мы выпили за победу.

Тихон сказал мне, что его направляют в Блуа — там будут обучать добровольцев. Я ему позавидовал: хуже всего в такие дни быть зрителем. Мы провожали добровольцев, пели «Марсельезу», «Смело, товарищи, в ногу», какие-то сентиментальные куплеты.

Тогда вообще много пели — и на вокзалах, и на улицах, и в кафе. Очевидно, у войны свои законы: в первые недели все поют, пьют, плачут, ругаются и еще ловят шпионов. Меня несколько раз водили в полицию — из-за фамилии; каждый раз приходилось доказывать, что хотя я действительно Эренбург, но все же не немец. Рассказывали множество невероятных историй — о том, как немецкий разведчик был задержан в дамском платье, когда вывозил какие-то секретные планы, как в Елисейском дворце обнаружили кладовку, где прятался шпион с фотоаппаратом. Повсюду были надписи: «Молчите! Остерегайтесь! Вас слушают вражеские уши».

Разгромили молочные «Магги». Арестовали графа Карольи, хотя он выступал против Габсбургов. Людей лихорадило. Все жаждали победы и уверяли друг друга, что через несколько дней будет взят Страсбург.

Вдруг по городу поползли зловещие слухи: битва проиграна, армия в беспорядке отступает, немцы идут на Париж.

Под вечер прилетел немецкий самолет — скорее для устрашения, чем для уничтожения. Немцы его называли «Taube» — «голубь»; меня больше всего удивляло это название — ведь голубку мира придумал не Пикас-

со, это очень старая история о большом потопе, о маленьком ковчеге и о ветке маслины, которую голубь принес в клюве отчаявшимся людям. Парижане весело кричали: «Тоб» летит!», выбегали на улицу, жадно вглядывались в небо — все это было внове...

В богатых кварталах шли путевые сборы; из домов выносили большие сундуки; горничные и лакеи впопыхах говорили: «В Ниццу...», «В Тулузу...», «В По...». Потом позакрывались ставни, стало тихо. Правительство уехало в Бордо.

«Здорово они нас предали!» — это можно было услышать повсюду. Одни обвиняли Пуанкаре, другие — Кайо, третьи — генералов. Сводки напоминали «герметическую поэзию» — их могли расшифровать только посвященные; но, помимо сводок, имелись другие источники информации — привозили раненых, появились первые дезертиры; они рассказывали, что у немцев куда больше артиллерии, все потеряли голову, полки перемешались. Люди, обожающие стратегию, говорили, что генеральный штаб наделал глупостей — пошли зачем-то в Эльзас, а левый фланг остался неприкрытым...

Ночь позднего лета, горячая, темная. Я стою возле «Клозери де лиля». Все на улицах: идут солдаты — с юга на север, от Порт д'Орлеан к Восточному вокзалу. Женщины их обнимают, плачут, кричат: «Спасите!..» На штыках георгины, астры. Песни, слезы, маленькие бумажные фонарики. Я стою всю ночь, и всю ночь мимо проходят солдаты. Нет, люди зря паникуют, у французов еще много резервов!.. Но почему они отступают? Ничего нельзя понять — ни сводок, ни песен, ни слез...

Исчезли такси — генерал Галлиени их реквизировал, чтобы подбросить подкрепление на Марну; это тоже было новшеством — о моторизованной пехоте еще никто не мечтал. Техники было меньше, но не воображения: все рисовалось грандиозным, апокалипсическим.

Утром пришел убирать комнату брат хозяйки Эмиль. Хотя он был эльзасцем, но не скрывал своей любви к кайзеру. Русских он ненавидел; он говорил мне, что я ничего не умею делать, таковы все русские, нужно навести в России порядок. Я над ним посмеивался — мальчишка (ему еще не было пятнадцати лет). На этот раз он чуть ли не замахнулся на меня половой щеткой и торжествующе сказал: «Немцы

в Мо! Завтра они будут в Париже...» Я ему не поверил, но все же выбежал и купил газету; сводка, как всегда, была туманная. Я дошел до «Ротонды». Либион сидел мрачный, даже не поздоровался со мной. Прибежал знакомый поляк и, задыхаясь, шепнул: «Они в Мо...»

Я помнил Мо, я там как-то был с Катей, это в тридцати километрах от Парижа... Черт возьми, почему военный врач придрался к моему сердцу? Я могу хорошо ходить, даже бегать.

Дальнейшее известно: началось контрнаступление; при битве на Марне погиб поэт Шарль Пеги; немцы отошли и окопались. (Потом я увидел деревянный крест с надписью «Лейтенант Шарль Пеги», а рядом столбик «34» — тридцать четыре километра от Парижа.)

В соборе Парижской Богоматери состоялось торжественное богослужение. Молившиеся кричали: «Да здравствует Господь Бог! Да здравствует Жоффр!» Кого это могло тогда рассмешить? Разве что химер, но, будучи каменными, они сидели и молча думали, как им положено.

Немцы отступили не так уж далеко; газеты, желая рассеять опасный оптимизм, писали: «Нужно помнить, что немцы в Нуайоне». Нуайон был в девяноста километрах от Парижа. «Немцы в Нуайоне» стало присказкой, но она мало-помалу теряла силу — жизнь вступала в свои права.

Я по-прежнему прочитывал десятки газет: может быть, кто-нибудь на свете мыслит, следовательно, существует? Я искал, что говорят писатели. Меня не удивили воинственные речи Киплинга, Гауптмана, Лоти. Я смеялся над оперными выступлениями Д'Аннунцио, который требовал крови. Но и другие — Верхарн, Анатоль Франс, Мирбо, Уэллс, Томас Манн — повторяли то же, что говорили Пуанкаре или фон Бюлов. В некоторых газетах были белые пятна — статьи или сообщения, зачеркнутые цензурой (французы почему-то называют цензуру женским именем — Анастасия). Эти белые пятна меня несколько обнадеживали — кто-то знает правду, но не может ее высказать.

С тех пор прошло много лет, много событий — фашизм вторая мировая война, Освенцим, Хиросима; смятение, овладевшее мною осенью 1914 года, может показаться наивным. Однако первый убитый потрясает человека, дотоле не нюхавшего пороху, больше, чем

впоследствии зрелище страшного поля боя. Блок писал еще в 1911 году:

И отвращение от жизни,
И к ней безумная любовь,
И страсть и ненависть к отчизне...
И черная, земная кровь
Сулит нам, раздувая вены,
Все разрушая рубежи,
Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи...

Я сидел часами над ворохом газет; все было покрыто туманом лжи, свирепости, глупости.

Конечно, первая мировая война была черновиком. Различные правительства выпускали сборники документов — «белые книги», «желтые», «синие»,— пытались доказать, что не они начали войну. Немцы, разрушая Реймсский собор, ратушу Арраса или средневековый рынок Ипра, уверяли, что они неповинны в вандализме. Четверть века спустя бомбардировочная авиация перестала заглядывать в историю искусств. Немцы, французы, русские возмущались дурным обращением с военнопленными; никому не могло прийти в голову, что в годы следующей войны фашисты будут преспокойно убивать всех неработоспособных. Немцы в американских газетах негодовали: войска великого князя Николая Николаевича насильственно эвакуируют польских евреев. Гиммлеру тогда было четырнадцать лет, он гонял собак и не думал об организации Освенцима или Майданека. 22 апреля 1915 года немцы впервые применили удушливые газы. Это показалось всем неслыханным; и действительно, это было зверством. Разве мы могли вообразить, что такое атомная бомба?..

(Впрочем, немецкие шовинисты уже тогда показали, что будущее будет ужасающим. В 1950 году известный датский микробиолог, профессор Мадсен — ему было восемьдесят лет,— рассказал мне о примечательном случае, относящемся ко времени первой мировой войны. Мадсен работал в датском Красном Кресте и осматривал продовольственные посылки, которые направлялись из Германии немецким военнопленным в Россию. В одной из посылок он обнаружил бациллы, предназначавшиеся для заражения рогатого скота. Мадсен добавил, что он убежден в непричастности высшего германского командования к этой

попытке бактериологической войны — посылка, по его мнению, была индивидуальным актом.)

Я помню, как смеялись над газетой «Матэн», которая сообщила, что русские находятся в пяти переходах от Берлина; но все спокойно читали в той же газете, что «гений Гете сродни удушливым газам». Товарищ привез с фронта немецкую газету, я прочитал в ней, что русские — это «печенеги», вся культура России создана немцами, а коренное ее население способно выполнять только грубую физическую работу.

Кто-то дал мне книжку французской баронессы Мишо. Она изобрела новый термин «жидо-боши»; главным «жидо-бошем», по ее словам, был закоренелый враг Франции поэт Гейне. Баронесса также обличала Ромена Роллана и Георга Брандеса. Вскоре после этого фронтовик показал мне номер мюнхенской газеты, где какой-то журналист доказывал, что Яльмар Брантинг и Бласко Ибаньес, проявляющие симпатии к Франции, «полуевреи».

Я вдруг понял, что хотя Декарт высказывал очень умные мысли, не они определяют духовную жизнь миллионов людей. Выросший на идеях XIX века, я преувеличивал роль философов и поэтов; то, что мне казалось вошедшим в плоть и кровь общества, было только костюмом. Пиджаки сменили на френчи, гуманизм — на кровожадность, декартовские сомнения — на добровольный отказ от какого-либо мышления.

Как-то пришел ко мне мой сосед, польский социалист Павел Людвигович Лапинский, попросил перевести заметку, напечатанную в итальянской газете. (Италия еще была нейтральной, и в итальянских газетах можно было найти многое, неизвестное во Франции.) В заметке говорилось, что французский генеральный штаб по требованию владельцев лотарингских шахт запретил артиллерии обстреливать шахты, захваченные немцами. Павел Людвигович сказал: «Людей они не жалеют, а свое добро берегут...» Он объяснил мне, что использует сообщение для русской социалистической газеты «Наше слово», которая выступает против войны. Потом он регулярно приносил мне эту газету; тон статей напомнил мне эмигрантские собрания. Павел Людвигович говорил, что все происходящее основано на обмане, а долго обманывать народы капиталистам не удастся. Иногда я с ним соглашался, иногда начинал спорить. Война мне казалась отврати-

тельной; я ненавидел и владельцев шахт, и Пуанкаре, и богомольных дам, раздававших солдатам ладанки, все лицемерие и трусливость тыла; но одновременно я повторял про себя стихи Шарля Пеги:

Блаженны погибшие в большом бою
за четыре угла родимой земли...

Эти «четыре угла» не позволяли мне до конца согласиться с Павлом Людвиговичем. Он мне очень понравился; мы подружились, часто по ночам беседовали. Иногда я встречал у него известного меньшевика Юлия Осиповича Мартова, человека привлекательного, мягкого, честнейшего. Меня он удивлял своей нежизненностью, книжностью. Он был подавлен крахом Второго Интернационала, кашлял, ходил в худом пальто, мерз и, как Лапинский, старался убедить не столько меня, сколько себя, что «расплата неизбежна» (вряд ли он догадывался, какой будет эта расплата). Несколько раз я разговаривал с В. А. Антоновым-Овсеенко; он горячился: «Обман, надувательство, безобразие, бойня — это им не сойдет!» — и снимал очки; его близорукие глаза были на редкость добрыми. В редакцию «Нашего слова» входили также Д. З. Мануильский и С. А. Лозовский.

Я не понимал ни событий, ни других людей, ни самого себя.

Жан Ришар Блок был одним из чистейших людей, которых я встретил в жизни; познакомился я с ним позднее — в двадцатые годы — и потом еще расскажу о встречах с ним; теперь я хочу сослаться на него как на свидетеля. Недавно опубликована его переписка с Роменом Ролланом в годы первой мировой войны. Жану Ришару было в 1914 году тридцать лет, его сразу призвали, он был трижды ранен. Ромен Роллан был на восемнадцать лет старше, находился в Женеве и писал статьи «Над схваткой». В первые месяцы войны Ромен Роллан писал своему младшему другу, что не хочет огульно обвинять всех немцев, что он дорожит духовным единством Европы, что лучше всего будет, если война закончится вничью. Жан Ришар в своих письмах говорил о зверствах немцев, об их одичании, верил, что это — последняя война,— стоит разбить кайзеровскую Германию, как восторжествует мир, свобода, счастье. Вероятно, Ромен Роллан видел происходившее куда яснее, он ведь был если не на горной вершине, то

в стороне от катаклизма; но мне было понятнее смятение Жана Ришара Блока. Я как-то раздобыл «Журналь де Женев» со статьей Ромена Роллана, прочитал и обрадовался — хорошо, что где-то уцелел хороший, умный человек, который может говорить все, что думает! Но я чувствовал, что если до Нуайона действительно девяносто километров, то нейтральная Швейцария — на другой планете.

(Барбюс в начале войны думал и переживал события, как Жан Ришар Блок. Книга Ромена Роллана вызвала нападки шовинистов и сочувственные отклики людей, не потерявших головы, но никого не поколебала. «Огонь» Барбюса был продиктован не раздумьями одинокого человека, а горем людей, их гневом — он родился в крови, в грязи окопов; и эта книга сыграла огромную роль в отрезвлении миллионов людей.)

26

Война стала позиционной. В окопах продрогшие солдаты искали на рубашках вшей. Начался тиф. Шли атаки и контратаки за обладание знаменитым «домом паромщика». В Аргоннском лесу саперы закладывали мины. Сводка была короткой, а тысячи людей каждый день умирали.

Приходили письма от Тихона. Мы узнали, что русские добровольцы попали в Иностранный легион; унтер-офицеры грубы, называют добровольцев «метеками» (презрительная кличка иностранцев), говорят, что «метеки едят французский хлеб». (Как будто фронт в Шампани напоминал ресторан!)

История добровольцев, пошедших с флагами и песнями защищать Францию, трагична. Иностранный легион до войны состоял из разноплеменных преступников, которые меняли свое имя и, отбыв военную службу, становились полноправными гражданами. Легионеров отправляли обычно в колонии усмирять мятежников. Понятно, какие нравы царили в легионе. Русские (в большинстве политические эмигранты, евреи, покинувшие «черту оседлости» после погромов, студенты) настаивали, чтобы их зачислили в обыкновенные французские полки; никто их не хотел выслушать. Издевательства продолжались, 22 июня 1915 года добровольцы взбунтовались, избили нескольких

особенно грубых унтер-офицеров. Военно-полевой суд приговорил девять русских к расстрелу. Военный атташе русского посольства А. А. Игнатьев, возмущенный несправедливостью, добился отмены приговора, но слишком поздно. Русские умерли с криком: «Да здравствует Франция!»

Об этом мне рассказал один из добровольцев, которого я встретил в «Ротонде» (он потерял на фронте ногу, и его освободили от дальнейшей службы). Признаюсь, впервые я подумал о военном враче, забраковавшем мое сердце, без обиды...

В Париже (хотя до Нуайона было всего девяносто километров) жизнь казалась крепко налаженной. Клемансо обличал Пуанкаре, Бриан, который был прекрасным оратором, произносил блистательные речи. Снова открылись театры; сначала ставили патриотические пьесы в пользу раненых солдат; потом перешли на обыкновенные комедии и мелодрамы. До войны дамы приглашали на «чай-танго». В начале войны начались «чай-вязание» — дамы собирались, чтобы посплетничать, и при этом вязали солдатские фуфайки. Кондитеры делали шоколадные конфеты в форме снарядов; ювелиры продавали брошки — золотые пушки; почтовая бумага для нежных цидулок была украшена трехцветными флагами.

Молоденькая жена владельца гостиницы, где я жил, начала пускать на час проституток с клиентами; смущенно улыбаясь (ей было двадцать лет), говорила: «Ничего не поделаешь — война...» Солдатам давали время от времени отпуск на шесть дней. Возле Восточного вокзала бродили тысячи проституток — ожидали отпускников. В газетах печатались объявления о каких-то чудодейственных панцирях, которые предохраняют солдат от пули. Озлобленные женщины искали «укрывающихся» в тылу; раз при мне человек, преследуемый двумя женщинами, которые не верили, что он инвалид, вынул из орбиты искусственный глаз. По тротуарам прыгали одноногие инвалиды. В кабаре пели куплеты о герое, который убил сто бошей и переспал с сотней красоток.

Мобилизованных художников отправили камуфлировать грузовые машины; оказалось, что для камуфляжа нужно разбивать плоскость, и по улицам шли грузовики, напоминавшие полотна кубистов.

Денег у меня не было: частные переводы из России не разрешались. Я работал ночью на товарной

станции Монпарнас — помогал выгружать снаряды. (Там врачи не осматривали нанимающихся.) Рабочие вначале надо мной подтрунивали; я ходил в высокой шляпе, и они меня прозвали «шляпой» — впрочем, по-французски это не звучит обидно. Работали старики, больные; я с ними подружился; во время перерыва в полночь мы ели — это называлось «завтраком», и рассказывали смешные истории. Утром я шел в гостиницу и полдня спал, потом отправлялся в «Ротонду».

Многие из завсегдатаев «Ротонды» были на фронте: Леже, Кислинг, Гийом Аполлинер, Блез Сандрар, Глез. Диего Ривера хотел пойти добровольцем, но его не взяли, как меня, объяснили, что его ноги никуда не годятся. «Ротонда» и до войны была тем местом, где катастрофичность выдавалась каждому посетителю вместе с чашкой кофе; естественно, что когда смутные предчувствия стали будничным бытом Европы, Пикассо был этим менее удивлен, чем булочница, у которой он покупал хлеб. Булочница была вдовой, детей у нее не было; она приспособилась к войне, но вдруг начинала всхлипывать: «Нет, вы скажите, кто это придумал?.. Они все сошли с ума, вот что я вам скажу, и если мне кто-нибудь объяснит, почему они стреляют, я ему дам сейчас же двадцать франков! А вы знаете, сколько теперь стоит килограмм масла?..» Пикассо как будто знал заранее все, что должно было произойти. Он много работал; под вечер приходил в «Ротонду». Я встречался с ним, с Диего Риверой, с Модильяни. Я был измучен ночной работой, читал Достоевского и апокрифы, писал стихи, которые становились все более и более исступленными. Случайному посетителю могло показаться, что «Ротонда» расположена в нейтральном государстве, а на самом деле «Ротонда» жила в ощущении катастрофы еще задолго до 2 августа 1914 года. В 1913 году мы все читали поэму Блеза Сандрара «Проза сибирской магистрали и маленькая Жанна». Сандрар писал: «Я видел тихие эшелоны, черные эшелоны, они возвращались с Дальнего Востока, как призраки. Мой глаз их сопровождал — фонарь последнего вагона. На станции Тайга сто тысяч раненых лежали в агонии. В Красноярске я видел лазареты. Я видел эшелон потерявших рассудок. Пожар был на всех лицах, пожар занимался во всех сердцах...»

(Удивительным человеком был Блез Сандрар! Его можно было бы назвать романтическим авантюристом, если бы слово «авантюрист» не утратило своего подлинного значения. Сын шотландца и швейцарки, замечательный французский поэт, оказавший влияние на Гийома Аполлинера, человек, узнавший все профессии, исколесивший весь мир, он был дрожжами своего поколения. Когда ему было шестнадцать лет, он отправился в Россию, потом в Китай, в Индию, вернулся в Россию, уехал в Америку, в Канаду; был добровольцем в Иностранном легионе, потерял на войне правую руку; побывал в Аргентине, в Бразилии, в Парагвае; был истопником в Пекине, бродячим жонглером во Франции, снимал с Абелем Гансом фильм «Колесо», покупал в Персии бирюзу, занимался пчеловодством, работал трактористом, написал книгу о Римском-Корсакове; никогда я не видел его опустошенным, оробевшим, отчаявшимся.)

Начали налетать «цеппелины». В лунные ночи большой воздушный корабль повисал над городом; в него стреляли, но он едва шевелился — противовоздушная оборона была слабой. Мы любовались и ругались. Потом нас начали загонять в метро. Я впервые услышал крик сирены, и опять-таки больше всего меня поразило название: сирены Эллады очень нежно пели, именно пением они сводили с ума мореплавателей, и хитроумный Одиссей заткнул воском уши своих товарищей; а у сирен двадцатого века препротивный голос, их песни я слушал потом не раз и в Испании, и в Париже, и в Москве. Войны не походили одна на другую, но сирены в 1941 году выли точно так же, как в 1915-м. В метро было шумно, как на ярмарке; продавали китайские орешки и портреты Жоффра. Влюбленные целовались — глупо было терять время из-за каких-то «цеппелинов»... Утром мы глядели на распотрошенные дома; среди мусора валялись семейные портреты, осколки посуды, сплющенная детская кровать. Соседи стояли, рассказывали о жертвах, плакали. Смерть начала казаться старой знакомой.

Была среди завсегдатаев «Ротонды» художница Васильева; она занималась живописью, а кроме того, делала куклы — любители их покупали. Это была энергичная, общительная женщина; во время войны она организовала столовую, где художники могли дешево обедать. Иногда в столовой собирались вечером, пили,

декламировали стихи, пророчествовали и просто кричали. Я порой приходил туда и, как все, прорицал или ругался.

Почти каждую ночь я еще ходил на товарную станцию и выгружал боеприпасы. Пуанкаре торговался с Сазоновым, кому достанется Константинополь. Павел Людвигович рассказал мне о Циммервальдской конференции. Газеты по-прежнему лгали, но я их больше не читал. Я жадно слушал рассказы отпускников, читал Кеведо, протопопа Аввакума, Вийона, Блока. Я окончательно отощал, ходил черт знает в чем. Клемансо продолжал обличать Пуанкаре. В сводках повторялись названия тех же деревень. Женщины плакали. Мне чудился трупный запах — война загнивала.

27

Фернан Леже приехал с фронта в обычный шестидневный отпуск и показал мне рисунки, которые он сделал в окопах. Я не художественный критик, да и пишу я книгу не об искусстве; мне хочется, оглянувшись назад, заглянуть в будущее. Я приведу сейчас то, что я писал о военных рисунках Леже в 1916 году; это не оценка историка искусства, а свидетельство современника: «Леже привез с фронта много рисунков. Он рисовал на отдыхе, в землянках, порой в окопах. Некоторые рисунки забрызганы дождем, некоторые разодраны; почти все на грубой оберточной бумаге. Странные, таинственные рисунки. Да, я этого никогда не видел, но мне кажется, что я видел именно это, только это. Леже — кубист, порой он схематичен, порой страшит раздроблением всего, что мы видим, но передо мной — лицо войны. В его рисунках нет ничего личного, нет даже немцев или французов — просто люди. А может быть, нет и людей, люди подчинены машине. Солдаты в касках; крупы лошадей; трубы походных кухонь; колеса орудий, все это — детали механизма. Нет красок: и пушки и лица солдат на войне теряют цвет. Прямые линии, плоскости, рисунки, похожие на чертежи, отсутствие произвольного, увлекательно неправильного. На войне нет места мечте. Хорошо оборудованный завод для уничтожения человечества. Эти листочки — обрывки планов, а срисовал их добродушный нормандец, Фернан Леже...»

Помню один вечер. Мы сидели в «Ротонде», но Леже хотелось поговорить, а кафе во время войны закрывали в десять часов. Мы купили вина и пошли в мастерскую Фернана. Его первая жена, хорошенькая, смешливая Жанна, весело щебетала; она принесла стаканы, банки консервов. Леже вдруг помрачнел: вспомнил, как открывал консервы штыком, испачканным кровью. Выпив красного вина, он оживился, стал рассказывать: «Я там встретил настоящих людей. Кого я знал до войны? Аполлинера, Архипенко, Сандрара, Пикассо, Моди, Макса, тебя. А там я увидел обыкновенных людей. Они и говорят по-другому. Ты знаешь, когда я им сказал, что я живописец, они решили, что я маляр. Вот этим можно гордиться, это тебе не «Ротонда»!..»

Леже потом часто говорил, что война была решающим событием в его жизни, помогла ему найти себя; он говорил даже, что только после войны начал работать самостоятельно.

Я познакомился с Леже задолго до начала войны; он тогда еще жил в «Ля рюш», рядом с Шагалом и Архипенко. Это было время расцвета кубизма, влияние которого было настолько велико, что даже Шагал, этот поэт местечек Белоруссии, много взявший у маляров, расписывавших вывески парикмахерских или фруктовых лавчонок, на короткий срок заколебался.

Леже тогда дружил со скульптором Архипенко, который тоже стал кубистом. Глез, Метценже объясняли философское и эстетическое значение кубизма, говорили об углублении Сезанна, о необходимости разложить формы. Когда я спрашивал Архипенко, почему у его женщин квадратные лица, он улыбался и отвечал: «Гм... Именно потому...» Однажды я остался ночевать в его мастерской — мы выпили слишком много яблочной водки. Я проснулся от лучей солнца. Архипенко крепко спал. Я не хотел его будить и, лежа на полу, разглядывал статуи. Они казались мне гибридами: черт женился на швейной машине. Я тихонько выбежал на улицу и страшно обрадовался, увидев старьевщика, который рылся в мусорном ящике. Кубизм меня и привлекал и страшил.

Леже в ту пору уже был убежденным кубистом. Я сравниваю его работы 1913 года и 1918-го — по-моему, разрыва нет. Вообще в творчестве Леже не

было резких поворотов. Он был очень верным; никогда не отступал от своего прошлого; дорожил старыми друзьями. В 1913 году он нанял мастерскую на улице Нотр-Дам-де-шан и там проработал около сорока лет.

Он говорил, что на войне увидел настоящих людей, с ними подружился, но эти люди на его рисунках напоминают детали какой-то чудовищной машины.

Леже не походил на свою живопись; не походил он и на завсегдатая «Ротонды»; в его облике было нечто близкое природе; вероятно, сказалось происхождение, детство — зеленая Нормандия, яблони, коровы, крестьянская семья. У Леже были большие руки; он был высокий, с широкой костью, с медленными движениями. Мне он казался скульптурой, только не из камня, а из теплого, живого дерева.

Его роднила с другими художниками, приходившими в «Ротонду», ненависть к лицемерию, к украшательству, к драпировке старых, затхлых комнат; но он не носил в себе того жестокого, истребляющего огня, который чувствовался в беглом взгляде молодого Пикассо. Леже в молодости хотелось строить, а не разрушать. Он дожил до семидесяти пяти лет, и в его биографии нет катаклизмов, только смена времен года и работа, постоянная, вдохновенная работа.

Некоторые посетители «Ротонды» увлеклись Октябрьской революцией как стихией разрушения. А потом, узнав, что в России не только продолжают учить детей таблице умножения, но и поощряют художников академического толка, вчерашние «большевизаны» (так газеты называли сочувствующих) превратились в противников коммунизма. Леже был человеком другого склада, да и другого калибра. Октябрьскую революцию он приветствовал как начало строительства нового общества, никогда от своих суждений не отрекался и умер коммунистом.

Умер он внезапно. Я был у него за год до его смерти; он показывал новые работы, казался здоровым, бодрым. Работал он до последнего дня и рухнул, как большое, еще зеленое дерево.

Маяковский, который был у него в 1922 году, писал: «Леже — художник, о котором с некоторым высокомерием говорят прославленные знатоки французского искусства,— произвел на меня самое большое, самое приятное впечатление. Коренастый, вид настоящего художника-рабочего, рассматривающего свой

труд не как божественно предназначенный, а как интересное, нужное мастерство, равное другим мастерствам жизни».

Это была эпоха «Лефа», конструктивизма, желания стихами покончить с поэзией. Я расскажу в следующей части моей книги о трагическом поединке Маяковского с искусством. А Леже выстоял — у него были удивительно крепкие ноги и хороший, здравый ум. Когда я доходил до «точки», я шел к Леже, а если его не было в Париже, думал о нем: его живучесть помогала жить другим.

Не знаю, от каких «прославленных знатоков» слышал Маяковский пренебрежительные отзывы о работах Леже. В отличие от других посетителей «Ротонды» Леже рано нашел ценителей; в 1912 году он уже подписал договор с торговцем картинами. Конечно, у него как у художника была драма, но другая, чем у Модильяни или у Сутина. Леже покупали любители живописи, а он мечтал о фресках, о керамике, о работе вместе с архитектором, об искусстве для всех. Задолго до «Эспри нуво» Корбюзье, задолго до наших лефовцев он уже говорил об искусстве, связанном с индустриализацией.

Однако, в отличие от лефовцев, Леже признавал самостоятельное значение искусства: в 1922 году, отвечая на анкету журнала «Вещь», он писал: «Плохой художник копирует вещь и пребывает в состоянии уподобления. Хороший художник изображает вещь и находится в состоянии эквивалентности... Я — живописец, и бессмысленно стремиться передать на плоской поверхности объемные формы. Я оставил вещи. Я взял карандаш...»

В 1921 году я написал книгу «А все-таки она вертится», восхвалял машины, индустриальную архитектуру, конструктивизм. Обложку к этой книге нарисовал Леже. Когда я теперь попробовал ее перечитать, многое мне показалось смешным, если не глупым: я в жизни петлял. А путь Леже был прямым, и его рисунок 1921 года связан не только с его ранними рисунками, но и с последними работами.

Драма его была в том, что перед ним были стены гостиных, на которые знатоки вешали его картины, а стен новых общественных сооружений он так и не нашел.

Леже считал, что современная эстетика связана с машиной. Он говорил, что линия теперь важнее цвета. Ему нравился индустриальный пейзаж. Он не

раз повторял, что искусство — от Шекспира до Чаплина — живет контрастами. Мне кажется, что есть резкий контраст между мягкостью, лиризмом, человечностью Леже и его художественными убеждениями. Люди на его полотнах часто выглядят роботами, а он ведь ненавидел общество, которое превращает человека в машину.

Еще в давние годы, до первой мировой войны, Леже удивлялся: «Зачем ты ходишь в музеи? Ты — молодой поэт, смотри лучше на самолет, на спортсменов, на заводы, на акробатов в цирке...» Он был исступленным патриотом своего времени; и многие критики его называют наиболее современным художником середины двадцатого века. Не знаю — может быть, я постарел; может быть, напротив, вторая половина нашего века не похожа на годы, когда формировался Леже; но я теперь люблю в искусстве не машины, а то неповторимое, единственное, живое, что отличает одно дерево от другого.

Да, но я говорил не о наших днях, а об эпохе первой мировой войны. Леже и тогда хотел строить, но своей смелостью, своим искусством он помог разрушить многое лицемерное и лживое. Он это делал спокойно, уверенно, без романтических присказок, без внутреннего раздвоения, как архитектор, которому поручили перепланировать город и снести заплесневевшие трущобы.

28

Я рассказал, как я стал поэтом,— это произошло по необходимости. Журналистом я стал случайно — только потому, что рассердился.

Русские газеты во время войны приходили в Париж с опозданием, сразу по десяти номеров. Мне высылали «Утро России». Я получил как-то пачку газет; прочитал сначала о русских делах; потом увидал статью о Париже «от нашего собственного корреспондента». Прочитал и рассердился. Общий дух статьи меня не удивил: я уже знал, что правда — это военная тайна, которую нужно скрывать, а фразы вроде «до победного конца», «священный союз», «нет больше богатых и бедных», «тыл живет фронтом» настолько примелькались, что их перестали замечать. Рассердило меня другое: автор статьи не знает, что военная форма теперь другая;

Клемансо в газете «Эвр» не пишет; кафе, которое журналист красочно описывает, давно закрылось. Почему они говорят о «собственном корреспонденте»? Ведь это написано в Москве! (Я был наивен и не знал, как делают газету.)

Я пошел в «Ротонду», попросил бумаги и начал описывать парижскую жизнь. Несколько дней подряд, вместо того чтобы спать, я писал. (Я продолжал ночью возить ручные тележки на товарной станции.) Оказалось, написать статью не так просто; то и дело я сбивался на дурную поэтичность; выходило длинно, сентиментально, да и глуповато. Я начал вычеркивать — получилось сухо. Я написал все заново. Кажется, неделю я строчил. Наконец мне показалось, что мой очерк не хуже тех, которые печатали в газетах, и я его отправил с вежливым письмом в «Утро России». Ответа не последовало. Я решил, что «собственный корреспондент» — приятель редактора. Я с детства был упрямым; я не мечтал о карьере журналиста, мне только хотелось доказать редактору «Утра России», что его «собственный корреспондент» находится не во Франции и что я умею писать не хуже сотрудников этой газеты. Значит, нужно послать статью в другую газету. Тема первого очерка мне показалась устаревшей; с большими усилиями я написал другой; показал Максу Волошину; он посоветовал отправить в вечернее издание «Биржевых ведомостей», там пишут если не свободнее, то, по крайней мере, живее. Название газеты показалось мне обидным; поэт — и вдруг «Биржевые ведомости»! Макс стал объяснять, что ничего тут нет предосудительного. Лучший литературный журнал называется «Меркурий Франции». А Меркурий был богом краснобаев, торговцев, шарлатанов и воров. Как он ни старался, от слова «Биржевка» меня подташнивало; статью я все-таки отослал. Одновременно Макс написал редактору «Биржевых ведомостей» рекомендательное письмо.

Вскоре я получил длиннущую телеграмму: редакция сообщала, что мой очерк напечатан, просила присылать другие и, если это возможно, выехать на фронт в качестве специального корреспондента; гонорар выслан.

Я пригласил Макса, Риверу, Маревну, Шанталь; мы чудесно поужинали в ресторане Бати, а потом пошли к Васильевой.

Я написал новые очерки, и мне показалось, что они лучше первых. Но тут пришла газета с моей статьей. Я так огорчился, что ее тотчас разорвал: статью «выправили» — кое-что выкинули, кое-что добавили; ирония исчезла, осталась одна патока. Удивительно, как действует на человека любая обида, если она внове! Потом он к ней привыкает. А привыкает он решительно ко всему: к нищете, к тюрьме, к войне. Но в первый раз даже незначительное унижение кажется неслыханным. Я ходил и все время думал: наверно, петроградские поэты меня презирают — пишу стихи о канунах и печатаю в «Биржевке» сусальные истории... Макс пытался меня утешить: газета не сборник стихов, а военный цензор вовсе не обязан разбираться в романтической иронии.

Я был в плохом виде: ночная работа, «Ротонда», чтение газет, романы Достоевского и Блуа, стихи превратили меня в неврастеника. А тут еще приключилось глупейшее происшествие.

У меня был грипп; я чихал, обливался потом; Либион посоветовал выпить два или три стакана пунша, причем рома он не пожалел. Я побежал домой за носовыми платками. Открыв шкаф, я обомлел — чужие вещи! Проверил — может быть, я попал в другую комнату? Нет, на столе мои акварели (я увлекался живописью и в свободное время изображал жизнь Вийона, виселицы, солдат, драконов, «Ротонду»). Все же я решил взять носовой платок, но из него выпала сырая отбивная котлета. На меня ползла меховая горжетка. Я кинулся к хозяйке и крикнул ей, что я сошел с ума: у меня галлюцинации. Хозяйка ничуть не удивилась и сказала своему брату (он к этому времени уже научился говорить по-французски): «Эмиль, беги в комиссариат! Пусть сейчас же придут...»

Вместо того чтобы расспросить хозяйку, почему она зовет полицию, я поднялся к себе и, не зажигая света, стал ждать конца. Меня знобило, все в голове путалось. Я знал, что сейчас за мной придут и отвезут в сумасшедший дом.

Полицейские начали описывать содержимое шкафа; я попытался спросить, что это все означает, но они только усмехнулись. Среди моих рваных рубашек оказалось дамское белье с кружевами, бальные туфли, галстуки, флаконы духов, коньяк, всяческая живность. Описывали они долго, обсуждали, какие круже-

ва, что за мех... Потом дали мне подписать протокол и сказали, что завтра утром я должен явиться в комиссариат. Я побежал к хозяйке, но было поздно — она уже спала. Я понял, что завтра меня посадят — только не в сумасшедший дом, а в тюрьму. Хорошо сидеть за решеткой, когда у тебя нашли прокламации! Но у меня нашли какие-то поганые котлеты... Все-таки я, наверно, спятил — Моди меня как-то угостил гашишем, вот и результаты! Я лежал в полузабытьи; должно быть, температура подскочила. В комнате стоял трупный смрад. Я зажег свет — трупа не было. Вонь усиливалась. Я решил просидеть остаток ночи на лестнице и вдруг увидел круглый сыр камембер — полицейские его не заметили, он выпал из шкафа и закатился под кровать. Я открыл настежь окно, хотя было холодно. Значит, завтра конец: тюрьма за воровство. А может быть, это все-таки галлюцинации?..

Рано утром ко мне пришла хозяйка и первым делом сказала: «Сколько раз я вас просила не оставлять ключ в двери...» На том же этаже, что я, жил русский, кажется скрипач; у него была подруга, молоденькая француженка, которую задержали в универмаге, когда она набивала товарами свою сумку. Ей удалось предупредить своего возлюбленного. Скрипач хотел поскорее освободиться от украденных раньше вещей, знал, что моя дверь всегда открыта, и засунул все в мой шкаф...

В комиссариате меня долго допрашивали, издевались, сказали, что я по меньшей мере соучастник. Выручила меня хозяйка гостиницы — она заявила, что видела, как скрипач выходил из моей комнаты. Меня отпустили, я пошел в «Ротонду» и рассказал Модильяни о происшедшем. Он улыбнулся: «Тебя скоро посадят в Санте — ты хочешь взорвать Францию, это все знают...»

Неделю спустя меня вызвали в префектуру. Я начал говорить, что ни горжетка, ни котлеты не имеют ко мне никакого отношения. Чиновник меня прервал: он не любит, когда его разыгрывают; котлеты его не интересуют; но вот я встречаюсь с господами, которые поддерживают Циммервальдскую конференцию. Интересно, почему корреспондент солидной русской газеты ходит в ободранном костюме и работает на товарном вокзале? Кстати, где теперь находится

Альфред Кранц?.. Я не знал никакого Кранца и спросил: «Он художник?» Чиновник усмехнулся: «Вы все художники...» Я понял, что мои дела плохи. Может быть, Нострадамус и не предугадал военной авиации, но Моди — настоящий Нострадамус, он ведь говорил, что меня вскоре арестуют за подрывную деятельность...

Допрос длился все утро, а кончился внезапно: чиновник вдруг посмотрел на часы и сказал, что время обедать; меня вызовут в ближайшие дни.

Только позднее я узнал, почему меня допрашивали. В «Биржевых ведомостях» был напечатан мой очерк о дамах-благотворительницах: я рассказал, как в церкви Мадлен они устроили крестины солдата-сенегальца, который испуганно спрашивал крестную мать: «А это не больно?..» Военные власти рассердились, узрев в статье издевательство над французской армией. Как ни старались «Биржевые ведомости» придать моим статьям пристойный характер, чувствовалось, что я ненавижу войну. Было решено выслать меня из Франции. Хотя я был эмигрантом, об этом поставили в известность русское посольство. Советник посольства Севастопуло рассказал об инциденте военному атташе. Алексей Алексеевич Игнатьев возмутился; он не имел обо мне никакого представления, но увидел в поведении французских властей умаление престижа России; статья ведь пропущена русской военной цензурой и опубликована в Петрограде. Вопросы печати не входили в обязанности Игнатьева; он вел переговоры с Пуанкаре, с Китченером о координации военных действий, о поставке России вооружения; но он добился отмены высылки.

Я узнал об этом месяц или два спустя, когда решил записаться в Ассоциацию иностранной печати; про то, как меня собирались выслать, мне рассказали корреспонденты «Речи» Дмитриев и «Нового времени» Павловский (тот самый, с которым встречался и переписывался Чехов).

А с Алексеем Алексеевичем Игнатьевым я познакомился двенадцать лет спустя на литературном вечере: бывший царский дипломат, граф Игнатьев стал скромным сотрудником торгпредства в Париже — он любил народ и верил в него. Работу ему дали не по специальности — он помогал устраивать стенды для выставочных павильонов; на него покрикивали люди, куда ме-

нее сведущие, чем он. Был он человеком обаятельным и прекрасным рассказчиком; слушая его Алексей Николаевич Толстой всякий раз изумлялся его таланту. Принимая гостей, Алексей Алексеевич повязывался поварским фартуком и готовил в различных котелках изумительные французские рагу. Почти полвека он прожил душа в душу с бывшей актрисой Наташей Трухановой (этот брак в царское время считался мезальянсом, и графа за него попрекали). Наталья Владимировна ненадолго его пережила. Несмотря на свое происхождение, на то, что он вырос и сформировался в прежней России, Игнатьев был настоящим демократом: он принял революцию не потому, что она сулила сильную Россию, а потому, что она уничтожала сословные и классовые перегородки.

В 1945—1946 годах молодые офицеры часто просили Алексея Алексеевича рассказать им, как проводили досуг офицеры царской России: некоторым казалось, что можно перенять не только погоны... Игнатьев в ответ рассказывал о кастовом чванстве, о порке солдат, о грубости пьянстве. Помню, как один капитан разочарованно сказал: «Говорит, как агитатор...» А Игнатьев говорил о том, что его волновало и в 1916 году и в 1946-м.

Хорошо, что он написал книгу воспоминаний: история изобилует ущельями, пропастями, а людям нужны хотя бы хрупкие мостики, связывающие одну эпоху с другой.

Больше в префектуру меня не вызывали. Дмитриев направил меня в Дом прессы; там помещалась военная цензура; там же иностранных корреспондентов снабжали документацией и устраивали поездки на фронт. В Доме прессы работал человек, который сразу привлек мое внимание,— О. Милош. У него было северное лицо, легкий иностранный акцент; он родился в Литве, но писал стихи по-французски. Мне говорил о нем Макс Жакоб. О. Милош стал известен только после своей смерти — умер он в 1939 году, и несколько лет спустя впервые были изданы все его произведения. Иногда я разговаривал с Милошем не о газетных делах, а о поэзии, о будущем. Он глядел на меня бледными, как будто выцветшими глазами и тихо, спокойно говорил, что, вероятно, скоро изобретут машины, которые будут писать стихи, и тогда какой-нибудь гениальный мальчик в коротких штанишках

повесится на галстуке своего отца от сознания, что не сможет никогда никого тронуть словом. Мне странно было это слышать от человека, который должен был меня наставлять: О. Милош мог бы спокойно перебраться из Дома прессы в «Ротонду».

После многократных заявлений французы повезли меня на фронт с группой журналистов. Для нас выбрали самый спокойный участок, провели быстро по окопам, показали артиллерию; потом мы поехали на командный пункт, где генерал Гуро угостил нас обедом. Все это походило на туристическое турне. (Впоследствии я не раз ездил на фронт, и эти поездки не напоминали первую.)

Шли жестокие бои на Сомме, где находились английские войска. Я начал хлопотать о пропуске. Англичане не спешили с ответом. Наконец меня вызвали в английскую военную миссию и дали подписать длинное заявление, в котором говорилось, что я обещаю не печатать ничего, не ознакомив предварительно с текстом английскую цензуру, что, в случае если меня убьют, мои наследники не будут предъявлять никаких претензий правительству его величества, что я буду подчиняться английским законам, а в случае их нарушения подлежу компетенции английского суда. Мне выдали английскую форму и отвезли в окрестности Амьена; там в комфортабельном доме, недалеко от главной ставки, жили военные корреспонденты — англичане, французы, итальянец Барзини, считавшийся крупным журналистом. По вечерам все пили виски; англичане рассказывали наивные анекдоты или показывали фокусы. Никто нами не занимался: мы могли на попутных машинах добираться до переднего края. Я увидел войну.

Читая в Париже газеты, я все же не мог себе представить, что фронт — это грандиозная машина, планомерно истребляющая людей. Подвиги, добродетели, страдания мало что решали; смерть была механической.

В Кале я увидел, как деловито подготовляют эту смерть. Две тысячи триста автомобильных частей. Цифры, повсюду цифры. «Часть 617 для танка крупного калибра», «Рули 1301 для мотоциклеток»... Выгружали баранов из Австралии, муку из Канады, чай с Цейлона. Выгружали также очередную партию солдат; они растерянно оглядывались. Огромная пекарня пекла в сут-

ки двести тысяч хлебов. Солдаты жевали хлеб. Война пожирала солдат.

На переднем крае не было ничего — ни развалин, ни деревьев, хотя бы обломанных; голая, бурая земля, ровные ряды проволочных заграждений; в окопах копошились люди.

По прифронтовым дорогам двигались большие грузовики; я их увидел впервые; на них везли в окопы солдат, снаряды, мясные туши; на встречных грузовиках лежали раненые. Регулировщики помахивали флажками. Я рассказываю об этом, потому что теперь многие думают, что первая мировая война еще была романтичной...

Вот как я описывал в 1916 году первый танк, который я увидел: «В нем что-то величественное и омерзительное. Быть может, когда-то существовали исполинские насекомые, танк похож на них. Для маскировки он пестро расписан, его бока напоминают картины футуристов. Он ползет медленно, как гусеница; его не могут остановить ни окопы, ни кусты, ни проволочные заграждения. Он шевелит усами; это орудия, пулеметы. В нем сочетание архаического с ультраамериканским, Ноева ковчега с автобусом двадцать первого века. Внутри люди, двенадцать пигмеев, они наивно думают, что они властители танка...» С тех пор не прошло полувека, а танки мне кажутся изобретенными чуть ли не одновременно с порохом. У дипломатов, беседующих о разоружении, имеется термин «классическое вооружение», в отличие от ядерного, и танки, разумеется, стали классиками.

Война оказалась куда страшнее, чем я думал: все было налажено, вычислено. Конечно, в окопах сидели люди, они шли в атаку, умирали, корчились на койках лазарета, агонизировали перед проволочными заграждениями; эти люди, по большей части хорошие, искренне верили, что защищают родину, свободу, человеческие ценности; но они были крохотными деталями гигантской машины. Вскоре научились останавливать танки; а война медленно двигалась, шевеля усами — орудиями, пулеметами,— и никто не знал, как ее остановить.

Я понял, что я не только родился в девятнадцатом веке, но что в 1916 году я живу, думаю, чувствую, как человек далекого прошлого. Я понял также, что идет новый век и что шутить он не будет.

29

Я вернулся в Париж; вначале мне показалось, что я счастлив: после фронта бульвар Монпарнас с террасами кафе, с зелеными платанами, с беспечными девушками напоминал рай. Я сел за столик — художники, поэты; они говорили о том, что Дягилев заказал декорации Пикассо, о новой книге Поля Клоделя, еще о чем-то. И вдруг мне стало скучно: это не жизнь, а скверная подделка. Настоящая жизнь осталась там, откуда я приехал,— она шарахается от залпа батарей, путается в проклятой проволоке, зарывается в землю, и все-таки это жизнь...

Я попробовал разобраться в своих чувствах, понять себя — неужели и я хлебнул того спирта, который многим ударил в голову? Как будто нет... Война мне казалась преступлением; в то же время я жил войной. Все это было запутано и непонятно; я бросил думать. Мною овладело отчаяние. Я вдруг начинал придумывать бога — не церковного, а какого-то своего, то свирепого, то юродивого. Я писал стихи о том, что в письме к Брюсову называл «свинством». Теперь, когда я думаю о моем прошлом, годы 1914—1919 мне кажутся самыми трудными: я хотел той «общей идеи», о которой писал Чехов, а у меня не было даже ясной мысли, как прожить завтрашний день. Потом я выбрался если не на дорогу, то хотя бы на опушку леса; да и стал менее чувствительным — с годами человек обрастает броней; не случайно многие в ранней молодости пишут стихи и помышляют о самоубийстве.

Художница Шанталь пыталась мне помочь. Она была дочерью рабочего, училась в педагогическом институте и увлеклась живописью. Она тоже не знала, как жить, но она крепко стояла на земле. Когда она видела, что у меня опускаются руки, она говорила о запахе смородиновых почек, о холсте, натянутом на подрамник, о том, что на дворе весна и что мы оба молоды. Я отвечал «да»; потом шел к себе и писал стихи о светопреставлении.

Летом Катя позвала меня отдохнуть на юг Франции в Эз, где она жила со своим мужем Т. И. Сорокиным и моей дочкой Ириной. Тихон Иванович вернулся с фронта инвалидом; он читал Владимира Соловьева и был печален. Я старался быть полезным хотя бы в хозяйстве, научился варить макароны. Как-то Катя

уехала в Ниццу и попросила меня уложить девочку. Ирине тогда было пять лет. Когда я начал расстегивать ее платьице, она строго сказала: «Не так... Ты ничего не умеешь делать». Это было правдой: я действительно ничего не умел делать — ни работать, ни писать стихи, ни даже отдыхать. Я вернулся в Париж еще более расстроенным.

Макс Волошин меня познакомил с Б. В. Савинковым. Никогда дотоле я не встречал такого непонятного и страшного человека. В его лице удивляли монгольские скулы и глаза, то печальные, то жестокие, он их часто закрывал, а веки у него были тяжелыми, виевыми. Он стал приходить в «Ротонду»; пил виноградную водку «мар»; одет был, в отличие от других «ротондовцев», корректно, выглядел средним французским буржуа; не снимал с головы котелка. Помню стихи, которые он часто повторял:

Кто-то серый в котелке
Сукин-сынет в уголке...

Борис Викторович был хорошим рассказчиком; слушая его в первый раз, можно было подумать, что он остался боевиком-террористом, завтра вырядится извозчиком и начнет выслеживать царского сановника. На самом деле Савинков ни во что больше не верил. Как-то он сказал мне, что его сломило дело Азефа. До последней минуты он принимал провокатора за героя. Эсеры были встревожены разоблачениями Бурцева, настаивали на проверке. Савинков возмущался: он не позволит чернить благороднейшего человека! Наконец устроили собрание. Азеф, увидав, что дела его плохи, заявил: дома у него документы, опровергающие клевету, через час он их доставит. Все запротестовали: нельзя его выпустить; но Савинков настоял, чтобы одному из старейших членов боевой организации предоставили возможность доказать свою невиновность. Азеф ушел и, разумеется, не вернулся.

Савинков махнул на все рукой и начал писать посредственные романы, показывающие душевную пустоту террориста, разуверившегося в своем деле. Меня всегда поражало, что Борис Викторович считал себя прежде всего боевиком, то есть террористом, а уж потом революционером. В годы войны он стал военным корреспондентом газеты «День», писал о необходимости обороны, восхвалял Гюстава Эрве. Все это

было ему самому неинтересно: он оставался безработным террористом.

(У меня был диковинный разговор с левым эсером, террористом Блюмкиным, который убил графа Мирбаха. В начале 1921 года он стоял за Советскую власть. Савинков тогда находился в Париже и поддерживал интервенцию. Узнав, что я еду в Париж, Блюмкин меня спросил, увижу ли я Савинкова. Я ответил отрицательно — наши пути разошлись. Блюмкин сказал: «Может быть, вы его все-таки случайно встретите, спросите, как он смотрит на уход с акта...» Я не понял. Блюмкин объяснил: его интересует, должен ли террорист, убивший политического врага, попытаться скрыться или предпочтительнее заплатить за убийство своею кровью. Бесспорно, встретив Савинкова, он его убил бы как врага; вместе с тем он его уважал как террориста с большим стажем. Для таких людей террор был не оружием политической борьбы, а миром, в котором они жили.)

Савинков рассказывал, как в Севастопольской крепости он ждал казни. Прошлое было освещено мертвым светом разуверения: он говорил, что смерть — дело будничное, неинтересное, как жизнь. Его спас часовой, вольноопределяющийся Зильберберг.

Зильберберга повесили. Борис Викторович женился на его сестре. Он любил маленького сына Леву и, говоря о нем, на минуту оживал. Еще он прояснялся, припоминая очень далекое прошлое — детство, русскую природу, ссылку, где он был в ранней молодости вместе с Луначарским и писателем А. М. Ремизовым.

(Во время гражданской войны в Испании я познакомился с сыном Савинкова — Левой. Во Франции он работал шофером грузовика, писал стихи по-русски, рассказы из рабочего быта по-французски. Один из его рассказов Арагон напечатал в журнале «Коммуна». Лева приехал в Испанию, чтобы сражаться в интербригаде. Люди узнали, что он сын «того самого Савинкова», и, веря, что яблоко падает недалеко от яблони, начали засылать его в тыл франкистов. В отличие от отца, Лева был мягким, общительным. Боевые задания он выполнял мужественно, получил тяжелое ранение и заболел туберкулезом. Вернувшись во Францию, он очень бедствовал. Когда началась война, ушел в партизаны, работал с русскими, убежавшими из лагерей. Я его встретил в Париже в 1946 году; он мечтал

уехать в Советский Союз. О его дальнейшей судьбе я не знаю.)

Статьи о битве на Сомме или в Вердене Борис Викторович подписывал, как и романы, псевдонимом «В. Ропшин». В романах он рассказал, что больше не верит в самопожертвование, в военных корреспонденциях, напротив, говорил о величии солдатского подвига, о том, что война возродила людей. Однажды я спросил его, верит ли он в то, что пишет; он усмехнулся, сказал, что я еще очень молод. Я вышел из себя: «Но тогда нужно выть, как собака...» Он опустил свои чугунные веки: «Нет, выть не нужно. Можно написать еще одну статью, вы уже умеете это делать. Можно выпить рюмочку мара, две, только не больше...»

Савинков часто подсаживался к столику, за которым сидела Маревна — так все называли художницу Воробьеву-Стебельскую. Она выросла на Кавказе, попала в «Ротонду» девчонкой; выглядела экзотично, но была наивной, требовала правды, прямоты, честности. Она нравилась Савинкову, но была с ним строга, называла его «старым циником».

А для меня Борис Викторович был частицей военного пейзажа, он напоминал узкую полоску «ничьей земли», на которой нет и травинки, а среди проволоки виднеются поломанные винтовки, каски и останки солдат, не доползших до вражеского окопа.

Я откидывал газету: зачем читать, если все врут? В «Ротонде» обсуждали последние новости. У Дюбуа отняли ногу, Марго собирает деньги на протез. Люси сошла с ума; ее нашли ночью голой на паровозе. Жизнь продолжалась.

Вот и Модильяни! Сейчас он скажет, что все это давным-давно описано в книге Нострадамуса...

30

Я сидел в холодной мастерской Диего Риверы; мы говорили о том, как ловко теперь маскируют и броню танков, и «цели войны». Вдруг Диего закрыл глаза, казалось — он спит; но минуту спустя он встал и начал говорить о каком-то ненавистном ему пауке. Он повторял, что сейчас найдет паука и раздавит. Он пошел прямо на меня, я понял, что паук это я, и убежал в другой угол мастерской. Диего остановился,

повернулся, снова пошел на меня. Я видел и до этого Диего в припадках сомнамбулизма, он всегда с кем-то сражался, но на этот раз он хотел уничтожить меня. Будить его было бесчеловечно: у него начиналась после этого невыносимая головная боль. Я кружился по мастерской не как паук, а как муха. Он находил меня, хотя его глаза были закрыты. Я еле выбрался на лестницу.

У Диего была желтая кожа; иногда он засучивал рукав рубашки и предлагал одному из приятелей кончиком спички что-либо написать на его руке или нарисовать; тотчас буквы, линии становились рельефными. (В Ботаническом саду Калькутты я видел тропическое дерево, на его листьях можно тоже написать кончиком спички, написанное постепенно выступает.) Диего говорил мне, что сомнамбулизм, желтая кожа, рельефные буквы — все это последствия тропической лихорадки, которой он болел в Мексике. Я рассказываю об этом потому, что думаю о жизни и об искусстве Диего Риверы: он часто шел на врагов с закрытыми глазами.

Диего любил рассказывать о Мексике, о своем детстве. Он прожил в Париже десять лет, стал одним из представителей «парижской школы»; дружил с Пикассо, с Модильяни, с французами; но всегда перед его глазами были рыжие горы, покрытые колючими кактусами, крестьяне в широких соломенных шляпах, золотые прииски Гуанахуато, непрерывные революции — Мадеро свергает Диаса, Уэрта свергает Мадеро, партизаны Сапаты и Вильи свергают Уэрту...

Слушая Диего, я начинал любить загадочную Мексику; древняя скульптура ацтеков как бы сливалась с партизанами Сапаты. Хулио Хуренито — мексиканец; когда я писал мой роман, я вспомнил рассказы Диего. Мне привелось читать, что Хуренито — портрет Риверы; сбивают некоторые черты биографии — и мой герой и Диего родились в Гуанахуато; Хуренито в раннем детстве отпилил голову живому котенку, желая понять отличие смерти от жизни, а Диего, когда ему было шесть лет, распотрошил живую крысу,— хотел проверить, как рождаются дети. Много других деталей детства Хуренито навеяно рассказами Риверы. Но, конечно, Диего не похож на моего героя: Хуренито думал больше, чем чувствовал, он брал ненавистную ему догму общества и доводил ее до абсурда, чтобы показать, как она порочна. Диего был человеком чувств,

и если он иногда доводил до абсурда дорогие ему самому принципы, то только потому, что мотор был силен, а тормозов не было.

Я познакомился с Диего в начале 1913 года; он тогда начинал писать кубистические натюрморты. На стенах его мастерской висели холсты предшествующих лет; можно было различить вехи — Греко, Сезанн. Были видны и большой талант, и некоторая присущая ему чрезмерность. В Париже в начале нашего века был моден испанский художник Зулоага; он стал известен картинами, показывавшими гитан, тореадоров — словом, всего того, что испанцы называют «españolada», «испанщиной» — стилизацией фольклора. Диего на короткий период увлекся Зулоагой; историки искусств даже определяют некоторые холсты Риверы «периодом Зулоаги». К 1913 году он успел с Зулоагой распрощаться.

Незадолго до того он женился на художнице Ангелине Петровне Беловой, петербуржанке с голубыми глазами, светлыми волосами, по-северному сдержанной. Она мне напоминала куда больше девушек, которых я встречал в Москве на «явках», чем посетительниц «Ротонды». Ангелина обладала сильной волей и хорошим характером, это ей помогало с терпением, воистину ангельским, переносить приступы гнева и веселья буйного Диего; он говорил: «Ее правильно окрестили...»

К кубизму различные художники пришли разными путями. Для Пикассо он был не костюмом, а кожей, даже телом, не живописной манерой, а зрением и мировоззрением; начиная с 1910 года по наше время, кажется, не было года, чтобы Пикассо наряду с другими работами не написал нескольких холстов, которые являются продолжением его кубистического периода: манера устаревает, но свою природу художник изменить не в силах. Для Леже кубизм был связан с любовью к современной архитектуре, к городу, к труду, к машине. Брак говорил, что кубизм позволил ему «полнее всего выразить себя в живописи». Диего Ривере в 1913 году было двадцать шесть лет; но мне кажется, что он еще не видел своего пути, ведь за год до кубизма он мог восхищаться Зулоагой. А рядом был Пабло Пикассо... Диего как-то сказал: «Пикассо может не только из черта сделать праведника, он может заставить Господа Бога пойти истопником в ад». Никогда Пикассо не проповедовал кубизма; он вообще не

любит художественных теорий и приходит в уныние, когда ему подражают. Он и Риверу ни в чем не убеждал; он только показывал ему свои работы. Пикассо написал натюрморт с бутылкой испанской анисовой настойки, и вскоре я увидел такую же бутылку у Диего... Конечно, Ривера не понимал, что подражает Пикассо; а много лет спустя, осознав это, начал поносить «Ротонду» — сводил счеты со своим прошлым.

Кубизм его многому научил; его работы парижского времени мне и теперь кажутся прекрасными. Он иногда писал портреты; написал портрет испанского писателя Рамона Гомеса де ля Серна, передал пестроту и эксцентричность модели (Рамон выступил в Париже с докладом о современном искусстве, стоя на спине циркового слона). Писал Диего Макса Волошина, скульптора Инденбаума, архитектора Асеведо. Портрет Макса Волошина передавал сочетание семипудового человека с легкостью, несерьезностью порхающей птички; голубые и оранжевые тона; розовая маска эстета из журнала «Аполлон» и вполне натуралистический завиток курчавой бороды фавна.

Позировал Ривере и я. Он сказал, чтобы я читал или писал, но попросил сидеть в шляпе. Портрет — кубистический и все же с большим сходством (его купил американский дипломат; Ривера потом не знал о дальнейшей судьбе этого холста). У меня сохранилась литография портрета. В 1916 году Диего сделал иллюстрации для двух моих книжонок: одну напечатал все тот же неунывавший Рираховский, другая была оттиснута литографским способом — я писал, а Ривера рисовал. Больше всего Диего увлекали натюрморты.

Ривера был первым американцем, которого я узнал. С Пабло Нерудой я познакомился много позднее — в годы испанской войны. Есть между ними нечто общее: оба выросли на искусстве старой Европы, оба потом захотели создать свое национальное искусство и внесли в него некоторые черты Нового Света — силу, яркость, пренебрежение чувством меры (в Америке обыкновенный дождь напоминает потоп). Диего вместе с Ороско создал мексиканскую школу живописи; во фресках Риверы сказались особенности и его характера и характера Америки — стихийность, техническое многообразие, наивность.

Мы подружились; мы были крайним флангом «Ротонды» — знали, что, помимо старого, печального

и рассудительного Парижа, имеются другие миры, да и другие пропорции явлений. Диего мне рассказывал про Мексику, я ему про Россию. Хотя он говорил, что перед войной прочитал Маркса, восхищался он приверженцами Сапаты; его увлекал ребячливый анархизм мексиканских пастухов. А в моей голове тогда все путалось — большевистские собрания и Митя Карамазов в Мокром, романы Леона Блуа, этого запоздавшего Савонаролы, и распотрошенные скрипки Пикассо, ненависть к налаженному буржуазному быту Франции и любовь к французскому характеру, вера в особую миссию России и жажда катастрофы. Мы с Диего друг друга хорошо понимали. Вся «Ротонда» была миром изгоев, но мы, кажется, были изгоями среди изгоев.

Ривера часто встречался с Савинковым; от цинизма он был застрахован своей природой, любовью к жизни, а его увлекали рассказы о том, как этот корректный человек в котелке охотился на великого князя, на министров. Помню один вечер в начале 1917 года. Ривера сидел в «Ротонде» с Савинковым и Максом, я — с Модильяни и натурщицей Марго; за соседними столиками Лапинский и Леже о чем-то оживленно беседовали. Когда в десять часов «Ротонду» закрыли, Моди убедил нас пойти к нему.

Я почему-то хорошо запомнил длинный, бессвязный разговор о войне, о будущем, об искусстве. Постараюсь его резюмировать; может быть, отдельные фразы были сказаны и не тогда, но я правильно изложу мысли каждого.

Леже. Война скоро кончится. Солдаты не хотят больше воевать. Немцы тоже поймут, что это бессмысленно. Немцы всегда соображают медленнее, но они обязательно поймут. Нужно будет отстраивать разрушенные области, страны. Я думаю, что политиков прогонят: они обанкротились. На их место посадят инженеров, техников, может быть, и рабочих... Конечно, Ренуар — хороший живописец, но трудно себе представить, что он живет в наше время. Танки — и Ренуар!.. Что должно вдохновлять? Наука, техника, работа. И еще спорт...

Волошин. По-моему, человеку этого мало. Может ли Европа превратиться в Америку? Война разворотила не только Пикардию, но и нутро человека. Гоббс называл государство «левиафаном». Люди могут стать автоматическими тиграми: у них есть опыт,

и они приобрели вкус. Я предпочитаю холсты Леже машинам. Быть рабом неодухотворенных существ меня не соблазняет.

Модильяни. Вы все чертовски наивны! Вы думаете, кто-то вам скажет: «Миленькие, выбирайте»? Меня это смешит. Теперь выбирают только самострелы, но их за это расстреливают. А когда война кончится, всех посадят в тюрьму. Нострадамус не ошибался... Всех облачат в костюмы каторжников. Самое большее — академикам предоставят право носить штаны не в полоску, а в клетку.

Леже. Нет. Люди изменились, они просыпаются.

Лапинский. Это правда. Конечно, капитализм ничего больше не может создать, он теперь только разрушает. Но сознание растет. Может быть, мы накануне развязки. Никто не знает, где это начнется — в Париже, в окопах или в Петербурге...

Савинков. «Сознание» — миф. В Германии было очень много социалистов, а когда скомандовали «айн, цвай», они зашагали. Самое поганое впереди.

Лапинский. Нет, самое скверное позади. Социалисты могут...

Модильяни. А вы знаете, на кого похожи социалисты? На плешивых попугаев. Я это сказал моему брату. Пожалуйста, не обижайтесь, социалисты все-таки лучше других. Но вы ничего не понимаете. Тома — министр! Какая разница между Муссолини и Кадорна? Ерунда! Сутин написал замечательный портрет. Это Рембрандт, можете верить или не верить. Но его тоже посадят за решетку. Слушай (*это к Леже*), ты хочешь организовать мир. А мир нельзя измерить линейкой. Есть люди...

Леже. Хорошие художники были и прежде. Нужен новый подход. Искусство выживет, если оно разгадает язык современности.

Ривера. Искусство в Париже никому не нужно. Умирает Париж, умирает искусство. Крестьяне Сапаты не видали никаких машин, но они во сто раз современнее, чем Пуанкаре. Я убежден, что если им показать нашу живопись, они поймут. Кто построил готические соборы или храмы ацтеков? Все. И для всех. Илья, ты пессимист, потому что ты чересчур цивилизован. Искусству необходимо хлебнуть глоток варварства. Негритянская скульптура спасла Пикассо. Скоро вы все поедете в Конго или в Перу. Нужна школа дикости...

Я. Дикости хватит и здесь. Мне не нравится экзотика. Кто поедет в Конго? Цетлины, может быть Макс, он напишет еще один венок сонетов. Я ненавижу машины. Нужна доброта. Когда я вижу рекламы мыла «Кадум», я знаю, что младенец в мыльной пене чист и добр. Ужасно, что Гинденбург или Пуанкаре тоже были детьми!..

Ривера. Ты европеец, в этом твое несчастье. Европа издыхает. Придут американцы, азиаты, африканцы...

Савинков. Американцы скоро объявят войну и высадятся. О каких азиатах вы говорите? О японцах?..

Ривера. Хотя бы...

Диего вдруг закрыл глаза. Только Модильяни и я знали, что сейчас произойдет. Лапинский спокойно разговаривал с Леже. Макс, не замечая, что происходит с Риверой, рассказывал ему о видениях Юлии Круденер. Моди и я пробрались поближе к двери. Диего встал и крикнул: «Здравствуйте, господа могильщики!.. Вы, кажется, пришли за мной? Не тут-то было. Хоронить буду я...» Он направился к Волошину и приподнял его; это было невероятно — Макс весил не меньше ста килограммов. Ривера зловеще повторял: «Сейчас!.. Головой в дверь... Я вас похороню по первому разряду...»

В 1917 году Ривера неожиданно увлекся Маревной, с которой был давно знаком. Характеры у них были сходные — вспыльчивые, ребячливые, чувствительные. Два года спустя у Маревны родилась дочь Марика. (Недавно я встретил в Лондоне Маревну, она рисует, лепит, пишет мемуары, хотя смутно помнит прошлое. Марика очень похожа на Диего; она актриса, внешность у нее мексиканская, родной язык французский, была замужем за англичанином и любит говорить, что она наполовину русская.)

Приехав в Париж весной 1921 года, я, конечно, сразу разыскал Риверу; он жил все в той же мастерской. Перед этим он побывал в Италии, восхищался фресками Джотто и Учелло; рисовал; то были первые наброски его нового периода. Он был увлечен Октябрьской революцией, рассказами о Пролеткульте; собирался к себе на родину.

Вскоре он начал покрывать стены правительственных зданий Мехико грандиозными фресками. Я читал о нем, видел иногда репродукции его фресок, но с ним

не встречался. В 1928 году он приехал в Москву; мы с ним не виделись — я тогда был в Париже. Как-то пришла ко мне одна из его бывших жен, красивая мексиканка Гваделупа Марин; она разыскивала в Париже ранние работы Диего.

Ривера стал знаменит; о нем писали монографии. Его пригласили в Соединенные Штаты; он написал портрет одного из автомобильных королей — Эсделя Форда; Рокфеллер заказал ему фрески. Ривера изобразил сцены социальной борьбы, Ленина. После долгих переговоров фрески были уничтожены.

В 1951 году в Стокгольме я пошел на большую выставку мексиканского искусства. Древняя скульптура меня потрясла; она напоминала древнюю скульптуру Индии, Китая. Поражали пути цивилизации: от архаики, от монументальности ацтеки сразу перешли к вычурному барокко. Потом я поднялся на второй этаж и увидел работы Риверы. Станковые полотна показывали живописную силу. Были и репродукции стенной живописи. Я ее не почувствовал, наверно, не понял. Порталы готических соборов представляют каменную энциклопедию эпохи, но люди тогда не умели читать. Фрески Риверы — это множество рассказов: то об истории мексиканской революции, то о прививках против оспы, то об экономике Нового Света. Он не забыл итальянских уроков, его мексиканки наклоняются, танцуют и спят, как флорентийские дамы пятнадцатого века. Он хотел соединить национальные традиции с современной живописью, как это пытались сделать многие индийские или японские живописцы. Я понял вдруг его упреки, обращенные к советским художникам: почему они пренебрегают «народным искусством — лаковыми коробочками». Вероятно, будь он русским, он попытался бы соединить раннего Риверу с Палехом...

Впрочем, я начинаю говорить о моих художественных вкусах, а это не к месту. Лучше сказать, что Ривера попытался разрешить одну из труднейших задач нашей эпохи: создать стенную живопись. Через всю жизнь он пронес верность народу; много раз ссорился и мирился с мексиканскими коммунистами, но с 1917 года и до смерти считал Ленина своим учителем.

Он приезжал в Вену на Конгресс сторонников мира; это было в 1952 году. Я сказал ему, что на мексиканской выставке мне понравились работы художника

Тамайо. Диего рассердился, обвинил меня в формализме; вместо встречи друзей после тридцатилетней разлуки вышел скучный диспут о станковой и стенной живописи. Потом он приезжал в Москву лечиться; пришел ко мне. Мы провели вечер в воспоминаниях — так разговаривают люди, когда чемоданы упакованы и полагается присесть перед длинной дорогой. Все, что в нем было детского, прямого, сердечного, что меня когда-то трогало, встало в этот последний вечер. Больше мы не видались.

Он был из тех людей, которые не входят в комнату, а как-то сразу ее заполняют. Эпоха теснила многих, а он не уступал, потесниться пришлось эпохе.

31

Я посылал в «Биржевку» письма, преисполненные негодования: почему мои фронтовые очерки появляются в исковерканном виде? Письма не помогали. Я продолжал писать очерки и постепенно привык к тому, что мои статьи приглаживают, а иногда даже приписывают мне чужие мысли. Шел третий год войны, и все ко всему привыкли; это было самым страшным.

В маленьком городке Пикардии Альбере, в полуразрушенном доме, жила кабатчица с четырьмя детьми. Она больше не обращала внимания на снаряды, жаловалась, что подорожало вино — сто шестьдесят франков гектолитр. Она бойко торговала — солдаты пили подорожавшее вино. Ее детям казалось, что люди всегда жили под обстрелом.

Возле английской батареи была мельница; конечно, она не работала, но старик мельник остался в своем домике. Немцы били по батарее, а старик думал об одном: боялся, что солдаты растащат мешки из-под муки или их испачкают.

В погребах Реймса шла будничная жизнь: в одном погребе печаталась газета «Восточный вестник», в другом была школа, в третьем — парикмахерская.

В маленьких французских городках до войны имелся обязательно crieur public — служащий мэрии, который обходил улицы с барабаном и выкрикивал: у такого-то сбежала собака, такой-то потерял портфель. Радиоприемников еще не было, и о мобилизации французы узнали от этих «герольдов». В Компьене я видел

старика с барабаном; ложились снаряды, а он хрипло выкрикивал, что одна дама потеряла брошку, нашедшему будет дано вознаграждение.

В окопах шла окаянная и все же будничная жизнь: ждали почты, давили вшей, ругали офицеров, рассказывали похабные анекдоты; потом умирали.

Английские солдаты каждый день обязательно брились: смерть смертью, но нельзя не побриться.

Возле Ланса я как-то спросил французского солдата, который копошился подле чудом уцелевшего домика, можно ли пройти дальше — обстреливают ли немцы дорогу. Он ответил, что не знает — он ведь не на фронте, он приехал на шесть дней к жене, которая осталась в этом домике.

В одной деревне зуавы разыскали женщину, которой было далеко за сорок; они восторженно кричали; у домика выстроился хвост. Военное командование открыло публичные дома для солдат. В лагере Мальи были «французские дни», «бельгийские».

Зима была невиданно суровой, замерзла Сена. Не было угля. Люди мерзли. Правительство твердило об экономии; решили два дня в неделю обходиться без пирожных; в дорогих ресторанах можно было получить закуски, суп, рыбу, а после этого только одно мясное блюдо — или бифштекс, или утку, — ничего не поделаешь, третий год войны!.. Дамские портные, как всегда, диктовали новые моды: короткие юбки, маленькие шляпы, похожие на солдатские, костюмы голубоватого, защитного цвета. В газетах печатались рекламы духов, снотворных препаратов, протезов для инвалидов. Газеты писали, что аскетизм не к лицу французам, он — признак слабости, а Франция уверена в победе. Кинотеатры были переполнены; каждую неделю показывали новую серию «Тайн Нью-Йорка».

Однажды с Диего Риверой я увидел в маленьком кинотеатре незнакомого мне актера. Он бил посуду и мазал краской элегантных дам. Вместе с другими мы гоготали; но когда мы вышли из зала, я сказал Диего, что мне страшно: этот маленький смешной человечек в котелке показывает всю нелепость жизни. Диего ответил: «Да, это трагика...» Мы сказали Пикассо, чтобы он обязательно посмотрел фильм Шарло — так тогда называли никому не известного Чарли Чаплина.

В «Ротонде» художники продолжали толковать о кубизме. В штабе армии угрюмый капитан сидел над

ворохом фотографий. Впервые я увидел землю, снятую с воздуха: это чрезвычайно напоминало рисунки Метценже или Глеза. (В 1948 году Пикассо прилетел во Вроцлав и, смеясь, сказал мне: «Мир сверху похож на некоторые мои холсты...»)

На английском фронте в бараках «Объединения молодых христиан» выдавали бутерброды; по воскресеньям утром там бывало богослужение, вечером — кино. На стенах висели назидательные плакаты: о любви к Богу, о преимуществах трезвости, о том, что нужно остерегаться венерических заболеваний.

Все стали суеверными; мало кто решался закурить третьим от одной спички. Дамы-патронессы не теряли времени: всучали солдатам, уезжающим на передовые позиции, ладанки с изображением Лурдской богоматери. Ладанки охотно брали: кто знает?..

(Один сенегалец подарил мне талисман, сказал, что он лучше всяких ладанок; это были зубы — не знаю, немца или француза.)

Унтер-офицеры наказывали сенегальцев впрок — для острастки. Черных посылали на верную смерть. Сенегальцы кашляли, болели, не понимали, где они и почему их убивают. Угрюмо молчали жители Индокитая, маленькие загадочные люди, которых привезли на военные заводы. В те годы кровью выписывался счет, который много спустя был предъявлен к оплате.

Тысяча девятьсот шестнадцатый год был, кажется, самым кровопролитным: Сомма, Верден. На каждом шагу в Париже можно было увидеть заплаканных женщин. Солдаты стояли насмерть. Накануне второй мировой войны я прочитал дневники Пуанкаре. Вот записи, относящиеся к тем дням, когда шла битва за Верден: «Клемансо, считая, видимо, что отныне министерский кризис стал маловероятным, обрушивается теперь на меня... Буржуа находит, что Бриан слишком склонил весы в пользу противников Жоффра... Нуланс был агрессивен и сыграл на руку радикалам против Тома... Бриан в своей реплике щадил Клемансо...»

Иностранные корреспонденты жаждали сенсаций, старались завести знакомства с денщиком Галлиени, с шофером Жоффра, с горничной Бриана; в свободное время они волочились за француженками, пытались их подкупить американскими конфетами. Все ругали цензуру. Барзини сиял: ему удалось присутствовать при расстреле шпиона; он говорил с раздражением

и с восхищением: «Этот мерзавец был удивительно спокоен!» В Париже я ходил в Дом прессы. Милош рассеянно объяснял мне, что наступление приостановилось из-за дурной погоды; он думал, наверно, о том, что человек обречен.

В том же Доме прессы мне давали бюллетени; речь шла неизменно о «возрастающих ресурсах». Людей становилось меньше, пушек и самолетов больше. Начались массированные танковые атаки. Депутат-социалист Брак рассказал мне, что парламентская комиссия рассматривает скандальное дело, связанное с поставками вооружения. Никогда люди не богатели так быстро, как в те дни. Война было большим предприятием. Я начал тогда думать о «Хулио Хурените» — хорошо бы рассказать о грандиозном хозяйстве, занятом истреблением людей. В романе я его назвал «хозяйством мистера Куля».

(В моей книге Хулио Хуренито изобретает средство, с помощью которого можно истреблять людей оптом. Я бестолково описал само изобретение, признавшись, что «по моей прирожденной тупости к физике и математике я ничего не усвоил». Хуренито предложил мистеру Кулю использовать оружие массового уничтожения, но тот ответил: «Я прошу вас, дорогой друг, до поры до времени никому о вашем изобретении не говорить. Ведь если так просто и легко можно убивать людей, война через две недели закончится и все мое сложное хозяйство погибнет. А моя родина только еще собирается воевать».

Дальше я писал, что мистер Куль объяснил мне: «Немцев можно добить французскими штыками, а фокусы Хуренито лучше оставить впрок для японцев». Японцы меня часто спрашивают, почему в 1921 году, когда Япония была союзницей Америки, я написал, что новое смертоносное оружие американцы испробуют на японцах. Я не знаю, что им ответить. Почему в 1919 году — задолго до открытий Резерфорда, Жолио-Кюри, Ферми — Андрей Белый писал:

Мир — рвался в опытах Кюри
Атомной, лопнувшею бомбой
На электронные струи
Невоплощенной гекатомбой...

Может быть, такие обмолвки связаны с природой писателя?)

Я говорил, что первая мировая война была черновиком, но этот черновик никто не назовет детским лепетом. Шли газовые атаки (одной из жертв был Леже). Инвалидов, с лицами, изуродованными огнеметами, не выпускали из госпиталей: они слишком пугали встречных. Вот моя запись, относящаяся к 1916 году:

«В Пикардии немцы отошли на сорок — пятьдесят километров. Повсюду видишь одно — сожжены города, деревни, даже одинокие домики. Это не бесчинство солдат; оказывается, был приказ, и саперы на велосипедах объезжали эвакуируемую зону. Это — пустыня. Города Бапом, Шони, Нель, Ам сожжены. Говорят, что немецкое командование решило надолго разорить Францию. Пикардия славится грушами, сливами. Повсюду фруктовые сады вырублены. В поселке Шон я сначала обрадовался: груши, посаженные шпалерами, не срублены. Я подошел к деревьям и увидел, что все они подпилены, их было свыше двухсот. Французские солдаты ругались, у одного были слезы на глазах».

Эпоху выдает только одна деталь: саперы на велосипедах...

Осенью 1943 года в Глухове, накануне освобожденном нашей армией, я увидел фруктовый сад, а в нем аккуратно подпиленные яблони; листья еще зеленели, на ветках были плоды. И наши солдаты ругались, как французы в Шоне.

Это не новелла писателя, не статья о природе германского милитаризма, это только два дня одной жизни.

В начале войны немецкие солдаты сожгли занятый ими на короткий срок городок Жербевилле (около Нанси). Когда я приехал туда, жители ютились в бараках, землянках. Они рассказывали: из пятисот домов осталось двадцать; сто человек расстреляли. Почему? Этого никто не знал. Почему в Сенлисе или в Амьене солдаты, войдя в город, начали убивать жителей? Я видел в 1916 году немецкие объявления о казни заложников; такие объявления снова появились на стенах французских городов четверть века спустя...

Говорили, что многое придумал Гитлер; нет, он только многое усвоил, осуществил в грандиозном масштабе. В одном из очерков я приводил текст приказа германской комендатуры местечка Ольн в районе Сен-Кентена: для уборки урожая все население пятнадцати окрестных деревень (дети с пятнадцати лет) должно было работать с четырех часов утра до восьми вечера.

Комендатура предупреждала, что «не вышедшие на работу мужчины, женщины и дети будут наказаны двадцатью палочными ударами».

В 1910 году я поехал из тихого Брюгге в тихий Ипр; там был средневековый рынок, украшенный изумительными статуями, один из немногих сохранившихся памятников гражданской готики. Я оказался в этом городе в 1916 году; его обстреливала немецкая артиллерия. Вместо рынка я увидел развалины; только одна каменная дама, случайно уцелевшая, продолжала улыбаться. Жители давно были эвакуированы, а солдаты жили в погребах и в землянках. Перед развалинами рынка я увидел двух английских солдат; они говорили о готике, один что-то записывал в книжечку.

Появилось слово «иприт» — так окрестили отравляющие газы, которые немцы применили впервые в битве за Ипр.

В 1921 году я снова увидел развалины Ипра. В землянках жили вернувшиеся жители. Предприимчивые люди построили бараки с вывесками «Гостиница победы», «Кафе союзников», «Ресторан мира». Тысячи туристов приезжали поглядеть на развалины. Инвалиды, безногие, слепые продавали открытки с видами разгромленного города.

Потом Ипр отстроили, и началась новая война.

Артиллерия два года громила один из древнейших городов Франции — Аррас. На башне ратуши был золотой лев, хранитель свободы. Рухнула башня; солдаты подобрали льва, отослали в Париж. Аррас потом отстроили; а вскоре на город упала первая бомба второй мировой войны. Это похоже на сказку про белого бычка или на миф о Сизифе в аду.

Младший лейтенант Жан Ришар Блок писал своей жене, что эта война должна быть последней. В письмах он непрестанно спрашивал жену о детях, его младшей дочери Франсуазе было тогда три года. В 1945 году немцы казнили Франсуазу («Франс») в Гамбурге.

В 1916 году, о котором я теперь рассказываю, никто из солдат не мог себе представить, как пережить еще один день; а война всем казалась вечной. На итальянском фронте в окопе сидел молодой Хемингуэй; о том, что было у него на сердце, мы знаем по роману «Прощай, оружие!». Напротив, в австро-венгерском окопе, сидел Мате Залка. Хемингуэй и генерал Лукач (так звали Мате Залку в Испании)

в 1937 году встретились возле Мадрида на КП 12-й Интернациональной бригады. «Война — это всегда пакость»,— добродушно говорил генерал Лукач и глядел на карту; Хемингуэй его расспрашивал о боях за Паласио Ибарра.

Приехал в отпуск хозяин гостиницы; мы расцеловались. Он рассказал, что солдаты смертельно устали, ненавидят политиков, спекулянтов, не верят газетам. «Но что тут поделаешь,— повторял он,— от нас двести метров до бошей. Конечно, солдатам и у них плохо, но генералы приказывают. Я видал, что они сделали с Перроной...»

Я читал газеты, которые мне приносил Лапинский; там писали, что в войне заинтересованы только капиталисты. Я это знал и без газет: слишком много вокруг было лжи, лицемерия, жестокости. Помню карикатуру в благонамеренном журнале «Л'иллюстрасьон» — толстяк в котелке при слове «мир» плачет: «Я поставляю в день четыре тысячи снарядов, вы хотите меня разорить...» Да, в 1916 году это знали все. Но за спиной были не только толстяки в котелках, была еще Франция, ее тихие города со стенами, обвитыми лиловыми глициниями. А немцы в Нуайоне... Никто не знал, что тут можно сделать.

С каждым годом умирают люди, пережившие первую мировую войну; входит в жизнь поколение, не знавшее и второй. Мы кончаем жить, я говорю о моих сверстниках; забыть мы ничего не можем. Пятнадцать последних лет я отдаю почти все свои силы, почти все время одному: борьбе за мир. Я пишу эту книгу между двумя поездками, часто откладываю недописанную главу. Друзья иногда говорят, что я поступаю глупо, мог бы посидеть, написать еще роман. А романов на свете много... Я вспоминаю 1916 год — наше бессилие, отчаяние. Если бы хоть чем-нибудь, хоть самым малым помочь отстоять мир!.. Я переворачиваю слова Декарта: можно по-разному думать о назначении жизни, о ее осмысленности, но для того, чтобы думать, необходимо существовать. Я гляжу в окно на малыша; у него чересчур серьезное лицо; он в огромных валенках; хотя снег посерел, он сейчас что-то лепит из последнего, апрельского снега. Этому Декарту всего восемь лет, но он о чем-то думает. Наверно, он додумает то, над чем мы не успели по-настоящему задуматься. Только не нужно, чтобы его убили!

32

Я спрашиваю себя, почему мне трудно писать о Пикассо. Может быть, потому, что он очень знаменит, что о нем написаны сотни книг, что имеются длиннейшие труды, посвященные не только каждой из его работ, но его мастерским, его голубям или собакам, его фуфайкам и кепкам? Да, конечно, Пикассо описывали многие — и его ближайшие друзья, и люди, случайно с ним встретившиеся, описывали умно или глупо, талантливо или бесцветно. Но не поэтому мне трудно писать о Пикассо; ведь сколько раз я, как любой писатель, садился за стол, хорошо зная, что хочу показать то, что давно показано. Слов нет, куда труднее описать обыкновенный осенний дождь, чем старт реактивного самолета; но в этой книге я часто пытаюсь рассказать о предметах, не раз описанных до меня, и описанных куда лучше. Трудность в другом — в самом Пикассо.

Один крупный художник мне как-то сказал: «Пикассо — гений, но он не любит жизни, а живопись утверждает жизнь». Это правда, как правда и то, что Пикассо страстно любит людей, природу, искусство, жизнь, что никогда в нем не остывает любопытство подростка; многие его холсты говорят не только о красоте жизни, но ее ощутимом тепле, вкусе, запахе. Люди, которые пишут о Пикассо, отмечают, что он стремится освежевать, распотрошить зримый мир, расчленить и природу и мораль, сокрушить существующее; одни видят в этом его силу, революционность, другие с сожалением или возмущением говорят о «духе разрушения». (В конце сороковых годов, читая рассуждения некоторых наших критиков о Пикассо, я поражался, до чего их приговор — разумеется, не по их желанию — совпадал с отзывами Черчилля и Трумэна, которые — один, будучи самодеятельным художником, другой самодеятельным музыкантом,— осуждали бунтаря Пикассо.) Я не раз в жизни ощущал разрушительную силу Пикассо, были периоды, когда я ощущал исключительно это, этому радовался, этим вдохновлялся. Но ведь это факт моей биографии, а не биографии Пикассо. (Теперь некоторые холсты Пикассо мне кажутся нестерпимыми: я не понимаю, почему он способен возненавидеть лицо прелестной женщины.) Справедливо ли назвать разрушителем человека, преисполненного жажды сози-

дания, художника, который свыше шестидесяти лет подряд строил и строит, который смело примкнул к коммунистам, не предпочел анархизма, безразличия или позы скепсиса, куда более легкой для художника? Можно — и это тоже будет правдой — сказать, что Пикассо оживает в своей мастерской, что его раздражает эстетическая неграмотность различных «судей», что он предпочитает одиночество митингам или заседаниям. Но как при этом забыть его страстность в годы испанской войны, его голубок, участие в движении сторонников мира, партбилет, плакаты, рисунки для «Юманите» и многое другое?

В эпоху монмартрскую («Бато-лявуар»), которой я уже не застал, в эпоху «Ротонды», которую я попытался описать, мы были молодыми, любили озорничать, «обормотствовали». Но Пикассо сохранил страсть к шутке, к розыгрышу до восьмидесяти лет. Он и теперь позирует перед фотографами в голом виде, дурачит сиятельных посетителей, принимает участие в бое быков. У него есть большая серия литографий «Художник и его модели». Художник напоминает то Рубенса, то Матисса в старости; модели — голые натурщицы или персонажи Веласкеса и других старых мастеров; часто среди них молодой шут, и этот шут похож на Пикассо (он смеется над собой и, наверно, собой гордится). Никто в точности не знает, слушая его, где он кончает шутить; он умеет балагурить чрезвычайно серьезно, а серьезные вещи говорит так, что при желании их легко принять за шутку.

Меня иногда спрашивают, как правильно произносить «Пикассо» — с ударением на последнем слоге или на предпоследнем, то есть кто он: испанец или француз? Конечно, испанец — и по внешности и по характеру, по жестокости реализма, по страстности, по глубокой, опасной иронии. Гражданская война в Испании его потрясла; может быть, «Герника» останется самой значительной картиной нашего времени. В мастерской Пикассо на улице Сент-Огюстен я всегда встречал испанских эмигрантов. Испанцам Пабло никогда ни в чем не отказывает. Все это так, но стоит задуматься и над другим. Почему всю свою жизнь он добровольно прожил во Франции? Почему для него был и остался великим Сезанн? Почему его лучшими друзьями были три французских поэта — Гийом Аполлинер, Макс Жакоб, Поль Элюар? Нет, от Франции Пикассо не оторвешь.

Некоторые люди резко меняются, и такие перемены облегчают рассказ: жизнь приобретает элементы того «развития действия», которое прельщает начинающих драматургов. Увлекаясь неожиданными поступками, биографы часто забывают о характере человека. Так бывает и с исследованиями, посвященными поэтам или художникам: футуристический период Маяковского, некрасовский период Блока, испанский период Мане, импрессионистический период Сезанна. Пробуют расчленить и творчество Пикассо. Казалось бы, ничего нет легче: каждые два-три года он ошарашивал и ошарашивает критиков живописными открытиями. Исследователи устанавливают много «периодов» — голубой, розовый, негритянский, кубистический, энгровский, помпейский и так далее. Беда в том, что Пикассо вдруг опрокидывает все деления. Маяковский, побывав в 1922 году в мастерской Пикассо, успокаивал своих друзей: слухи неверны, Пикассо не вернулся к классицизму. Молодого Маяковского, однако, удивило, что он не нашел у Пикассо никакого «периода»: «Самыми различнейшими вещами полна его мастерская, начиная от реальнейшей сценки голубоватой с розовым, совсем древнего античного стиля, кончая конструкцией жести и проволоки. Посмотрите иллюстрации: девочка совсем серовская. Портрет женщины грубо реалистичный и старая разложенная скрипка. И все эти вещи помечены одним годом». Маяковский считал, что поэт, который пишет стихи «лесенкой», не может увлечься сонетами. А Пикассо равнодушен к различным эстетическим концепциям. Я не встречал человека, настолько быстро меняющегося и вместе с тем настолько постоянного, верного себе. Когда я был у него в 1958 году в Каннах,— я все время ловил себя на мысли: что за наваждение, весь мир переменился так, что его не узнать, я сам не понимаю своего прошлого, а Пикассо такой же, как сорок пять лет назад! И, думая так, я одновременно знал, что никто не шагал быстрее его.

Вот почему так трудно говорить о Пикассо: все, что ни скажешь, и правда и неправда. Форма присяги свидетелей на суде в разных странах звучит одинаково. От них сначала требуют говорить «только правду», а потом ставят перед ними задачу, порой непосильную,— сказать «всю правду». Разумеется, если вопрос стоит о том, совершил ли подсудимый преступление, то очевидцу нетрудно сказать всю правду, но когда

прокурор или защита начинают допытываться, почему подсудимый стал подсудимым, то они требуют от свидетеля слишком многого — он ведь не Шекспир, не Стендаль и не Толстой. Некоторые авторы пишут, что жизнь и творчество Пикассо изобилуют противоречиями. Это — отписка. Составляя путеводитель по Голландии, легко объяснить, какой в этой стране пейзаж и какой климат: плоские, зеленые поля, каналы, нежаркое лето с частыми дождями, мягкая зима. Но на вопрос, какой пейзаж, какой климат в Советском Союзе, несколькими фразами не ответишь. Вряд ли можно назвать «противоречивыми» горы Кавказа и тундры, персики Крыма и северную морошку. Бывают большие страны. Бывают и большие люди. Сложность всегда кажется изобилующей противоречиями людям, привыкшим к обычным масштабам.

Познакомившись с Пикассо, я сразу понял, нет, вернее, почувствовал, что передо мной большой человек. Это было незадолго до начала войны — ранней весной 1914 года. Я сидел в «Ротонде» с Максом Жакобом; пришел Пикассо, сел за наш столик. Макс Жакоб начал рассказывать ему обо мне, Пикассо молчал, а потом сказал, что он любит поэтов и любит русских. Я не понял, говорит ли он всерьез или это ироническая формула вежливости. (Я уже отметил, что лучшими друзьями Пикассо были поэты; а русских он действительно любит, часто говорил мне, что русские похожи на испанцев.) В ту весну на аукционе продавали картины новых художников, и большой холст Пикассо «розового периода» был куплен за огромную сумму; если память мне не изменяет — за десять тысяч франков. Пикассо становился известным.

(Задолго до этого некоторые любители «открыли» Пикассо, среди них московский коллекционер Щукин. Пикассо и Матисс рассказывали мне, что Щукин, приходя в мастерскую, тотчас замечал лучшие работы. Матисс пробовал всучить ему менее удавшиеся, а о тех, с которыми не хотелось расставаться, говорил: «Это не вышло... мазня...» Хитрость не удавалась, Щукин в итоге выбирал «неудавшуюся мазню». Вскоре после Щукина в мастерскую приходил Морозов: он доверял вкусу своего соперника, а выбор холстов предоставлял самим художникам. Благодаря коллекциям этих двух москвичей Эрмитаж и Пушкинский музей обладают поразительными собраниями французской

живописи второй половины девятнадцатого и начала двадцатого века. Были любители Пикассо и в других странах. В 1950 году чешский поэт Незвал повел меня на окраину Праги, где жил старый пенсионер Крамарж. У него я увидел чудесные холсты Пикассо начала кубистического периода. Крамарж рассказал, что, будучи молодым человеком, он приехал в Париж к Пикассо, денег у него было в обрез; Пикассо был еще мало кому известен и дешево продал чеху десяток холстов. Крамарж преклонялся перед молодым художником; купив натюрморт с яблоками, который Пикассо только что написал, попросил дать ему яблоко, служившее моделью. Мумию этого яблока он мне показал. Мы вместе написали Пикассо письмо.)

В начале 1915 года, в холодный зимний день, Пикассо повел меня в свою мастерскую, которая находилась недалеко от «Ротонды», на улице Шельшер. Окна выходили на кладбище Монпарнас. Парижские кладбища лишены поэзии русских или английских, это абстрактные города с прямыми улицами, склепами, плитами. В мастерской нельзя было повернуться; повсюду лежали написанные холсты, куски картона, жесть, проволока, дерево. Угол занимали тюбики с красками; столько тюбиков я не видел и в магазине. Пикассо объяснил, что прежде у него часто не бывало денег на краски, и вот, продав недавно несколько холстов, он решил обзавестись красками «на всю жизнь». Я увидал живопись на стене, на поломанном табурете, на коробках от сигар; Пикассо признался, что порой не может видеть незаписанной плоскости. Работал он с каким-то невиданным исступлением. У других месяцы творчества сменялись теми пустотами, когда поэт или художник, по словам Пушкина, «вкушает хладный сон»; а Пикассо всю свою жизнь проработал и продолжает работать с той же яростью. Различные чудачества, которые увлекают репортеров или фотографов, это не жизнь Пикассо, это минуты перекура.

Я спросил, зачем у него жесть; он сказал, что хочет ее использовать, но еще не знает как. Не было, кажется, материала, над которым он не работал бы. Всю свою жизнь он учился: любит мастерство. Когда ему было сорок лет, он учился у испанского ремесленника Хулио Гонсалеса, как обрабатывать листовое железо; в шестьдесят лет учился искусству литографа, в семьдесят стал гончаром.

В мастерской была негритянская скульптура и большой холст таможенника Руссо, художника-любителя, вещи которого теперь украшают музеи всего мира. Картина Руссо изображала мирную конференцию. Пикассо объяснил мне, что негритянские скульпторы меняют пропорции головы, тела, рук вовсе не потому, что не видят людей, и не потому, что не умеют работать; у них другие понятия о пропорциях, как у японских художников другие представления о перспективе. «Ты думаешь, таможенник Руссо никогда не видал классической живописи? Он часто ходил в Лувр. Но он хотел работать иначе...» Пикассо первый понял, что наша эпоха требует прямоты, непосредственности, силы.

Ему тогда было тридцать четыре года, но выглядел он моложе: очень живые, пронзительные и невероятно черные глаза, черные волосы, небольшие, почти женские руки. Зачастую он сидел в «Ротонде» мрачный, почти ничего не говорил; порой им овладевало веселье, тогда он шутил, изводил приятелей. От него исходило беспокойство, и это меня успокаивало: глядя на него, я понимал, что происходящее со мной не частный казус, не заболевание, а особенность эпохи. Я уже говорил, что иногда Пикассо был мне дорог своей разрушающей силой; именно таким я его узнал и полюбил в годы первой мировой войны.

Принято считать, что в ту эпоху Пикассо был равнодушен ко всему, что называют «политикой». Если понимать под этим словом смену министерств или газетную полемику, то действительно Пикассо в «Матэн» искал скорее анекдоты, нежели декларации. Но я помню, как он обрадовался известиям о Февральской революции. Он подарил мне тогда свою картину; я с ним расстался на многие годы.

Говорят, что дружба, как и любовь, требует присутствия, при долгой разлуке она чахнет. Я порой не видал Пикассо восемь — десять лет; но ни разу я не встречал чужого, переменившегося человека. (Именно поэтому я не помню в точности, когда он мне сказал то-то — мог сказать в 1940-м, мог и в 1954-м...) Помню различные мастерские: на улице Ля Боеси, в парадной буржуазной квартире, где он казался случайным посетителем, чуть ли не взломщиком; на улице Сент-Огюстен, в очень старом доме, там мастерская была большая, с испанцами, с голубями, с огромными полотнами, с тем обдуманным и организованным беспорядком,

который Пикассо порождает повсюду; сараи в Валлорисе, жестянки, глина, рисунки, стеклянные шарики, обрывки плакатов, чугунные столбы и хибарка, где он ночевал, кровать, заваленная газетами, письмами, фотографиями; большой светлый дом «Калифорния» в Каннах — дети, собаки и снова груда писем, телеграмм, огромные холсты, а в саду бронзовая пикассовская коза.

Я давно его прозвал шутя чертом. Это русское слово трудно выговорить французу, но по-испански звук «ч» существует, и, улыбаясь, Пабло говорит: «Я — черт».

Если он черт, то особенный — поспоривший с Богом насчет мироздания, восставший и неуступивший. Черт обычно не только лукав, но злобен. А Пикассо — добрый черт.

До чего наивны, несведущи или недобросовестны люди, считающие его большой, нелегкий творческий путь оригинальничаньем, желанием «поразить буржуа», любовью к модным «измам»! Он не раз говорил мне, что ему смешно, когда критики пишут, что он «ищет новые формы». «Я ищу одного — выразить то, что хочу. Я не ищу новых форм, я их нахожу...» Он как-то сказал мне, что иногда, садясь писать, не знает, будет ли холст кубистическим или сугубо реалистическим — это диктуется и моделью, и душевным состоянием художника.

В Валлорисе Пикассо позировала одна молодая, красивая американка. Он сделал десятки рисунков, писал ее маслом. На первом портрете американка выглядит такой, какой ее видят окружающие; ни один сторонник реализма в самом узком смысле этого слова не найдет, что возразить. Постепенно Пикассо начал разлагать лицо. Видимо, модель ему раскрылась не только в своей ангельской внешности; он нашел черты, выдававшие ее характер, начал их изучать. «Но это свинья в кубе», — сострил стоящий рядом со мной посетитель выставки, глядя на десятый портрет американки и не подозревая, что портрет красавицы, приведший его в восхищение, был первым портретом «кубистической свиньи».

В 1948 году, после Вроцлавского конгресса, мы были в Варшаве. Пикассо сделал мой портрет карандашом; я ему позировал в номере старой гостиницы «Бристоль». Когда Пабло кончил рисовать, я спросил:

«Уже?..» Сеанс показался мне очень коротким. Пикассо рассмеялся: «Но я ведь тебя знаю сорок лет...» Портрет Пикассо мне кажется не только очень похожим на меня (лучше сказать — я похожу на рисунок), но и глубоко психологическим. Все портреты Пикассо раскрывают (порой разоблачают) внутренний мир модели. Очень давно, когда я сказал Пикассо о моей любви к импрессионистам, Пикассо заметил: «Они хотели изобразить мир таким, каким они его видели. Меня это не увлекает. Я хочу изобразить мир таким, каким я его мыслю...»

Конечно, многие холсты Пикассо трудны для понимания: сложность мысли и чувств, непривычность формы. Мне привелось быть переводчиком при первой беседе между Пикассо и А. А. Фадеевым во Вроцлаве.

Фадеев. Я некоторых вещей ваших не понимаю, лучше я это вам сразу скажу. Почему вы иногда выбираете форму, непонятную людям?

Пикассо. Скажите, товарищ Фадеев, вас учили в школе читать?

Фадеев. Разумеется.

Пикассо. А как вас учили?

Фадеев (со своим тонким пронзительным смехом). Бе-а — ба...

Пикассо. Как и меня — «ба»... Ну, хорошо, а живопись вас учили понимать?

Фадеев снова рассмеялся и заговорил о другом.

Если задуматься над всем творчеством Пикассо, то станет ясным, как он изменил живопись. После импрессионистов люди увидели природу заново — без очков болонской школы. Художники писали исключительно с натуры: портреты, пейзажи, натюрморты. Композиции стали монополией художников академического направления. Больше всего художники боялись сюжета, как они говорили, «литературщины». Пожалуй, последней композицией, сделанной во Франции большим художником, остаются «Похороны в Орнане» Курбе; эта вещь написана в 1850 году. В 1937 году, почти сто лет спустя, Пикассо написал «Разрушение Герники».

Приехав из осажденного Мадрида в Париж, я сразу пошел в испанский павильон на Всемирной выставке и замер: увидел «Гернику». Потом я дважды ее видел — в 1946 году в нью-йоркском музее и в 1956 году в Лувре на ретроспективной выставке Пикассо,— и

каждый раз я испытывал то же волнение. Как мог Пикассо заглянуть вперед? Ведь гражданская война в Испании еще велась по старинке. Правда, для немецкой авиации она была маневрами, но налет на Гернику был небольшой операцией, первой пробой пера. Потом была вторая мировая война. Потом была Хиросима. Полотно Пикассо — это ужас будущего, множества Герник, атомной катастрофы. Мы видим куски раздробленного мира, безумие, ненависть, отчаяние.

(Что такое реализм и реалистичен ли художник, который пытается изобразить драму Хиросимы, тщательно выписывая язвы на теле одного или десяти пораженных? Не требует ли именно реальность другого, более обобщенного подхода, где раскрыт не отдельный эпизод, а суть трагедии?)

Сила Пикассо в том, что самую глубокую мысль, самое сложное чувство он умеет выразить языком искусства. Еще подростком он рисовал, как мастер; его линии передают все, что он хочет,— они ему подвластны; он предан живописи, может сердиться, терзаться, если не сразу находит нужный ему цвет.

Была пора, когда у нас культивировалась исключительно живопись, похожая на огромные раскрашенные фотографии. Помню в ту пору смешной разговор Пикассо с молодым ленинградским художником.

Пикассо. У вас продаются краски?

Художник. Конечно, сколько угодно...

Пикассо. А в каком виде?

Художник (недоумевая). В тюбиках...

Пикассо. А что на тюбике написано?

Художник (с еще большим недоумением). Название краски: «охра», «жженая сьена», «ультрамарин», «хром»...

Пикассо. Вам нужно рационализировать производство красок. На фабрике должны изготовлять смеси, а на тюбиках ставить: «для лица», «для волос», «для мундира». Это будет куда разумнее.

Некоторые авторы, писавшие о Пикассо, пытались изобразить его увлечение политикой как нечто случайное, как прихоть: оригинал, любит бой быков, почему-то стал коммунистом. Пикассо всегда относился очень серьезно к своему политическому выбору. Помню обед в его мастерской в день открытия Парижского конгресса сторонников мира. В тот день у Пабло родилась

дочь, которую он назвал Паломой (по-испански «палома» — голубка). За столом нас было трое: Пикассо, Поль Элюар и я. Сначала мы говорили о голубях. Пабло рассказывал, как его отец, художник, часто рисовавший голубей, давал мальчику дорисовывать лапки — лапки успели надоесть отцу. Потом заговорили вообще о голубях; Пикассо их любит, всегда держит в доме; смеясь, он говорил, что голуби жадные и драчливые птицы, непонятно, почему их сделали символом мира. А потом Пикассо перешел к своим голубкам, показал сотню рисунков для плаката — он знал, что его птице предстоит облететь мир. Он говорил о конгрессе, о войне, о политике. Я запомнил его фразу: «Коммунизм для меня тесно связан со всей моей жизнью как художника...» Над этой связью не задумываются враги коммунизма. Порой она кажется загадочной и для некоторых коммунистов.

Пикассо потом сделал еще несколько голубок: для Варшавского конгресса, для Венского. Сотни миллионов людей узнали и полюбили Пикассо только по голубкам. Снобы над этим издеваются. Недоброжелатели обвиняют Пикассо в том, что он искал легкого успеха. Однако его голубки тесно связаны со всем его творчеством — с минотаврами и козами, со старцами и девушками. Конечно, голубка — крупица в богатстве, созданном художником; но ведь сколько миллионов людей знают и почитают Рафаэля по репродукциям одной его картины «Сикстинская мадонна», сколько миллионов людей знают и почитают Шопена только потому, что он написал музыку, которую они слышат на похоронах! Так что снобы напрасно смеются. Конечно, по одной голубке узнать Пикассо нельзя, но нужно быть Пикассо, чтобы сделать такую голубку.

Самого Пикассо не только не обижает, но бесконечно трогает любовь простых людей к его голубке и к нему. Мы с ним были в Риме осенью 1949 года на заседании Комитета мира. После митинга, состоявшегося на одной из самых больших площадей города, мы шли по рабочей улице; прохожие его узнали, повели в маленькую тратторию, угощали вином, обнимали; женщины просили его подержать на руках их детей. Это было проявлением той любви, которой не выдумаешь. Конечно, эти люди не видали картин Пикассо, а увидав, многое не поняли бы, но они знали, что он, большой художник, за них, с ними, и поэтому его обнимали.

На конгрессах — во Вроцлаве, в Париже — он сидел все время с наушниками, внимательно слушал. Мне пришлось несколько раз обращаться к нему с просьбами: почти всегда в последнюю минуту оказывалось, что для успеха конгресса или какой-либо кампании в защиту мира необходимо получить рисунок Пикассо. И как бы ни был он поглощен другой работой, он всегда выполнял просьбу.

Порой некоторые из его политических единомышленников осуждали или отвергали его произведения. Он принимал это с горечью, но спокойно, говорил: «В семье всегда ругаются...»

Он знал, что его картины красуются в музеях Америки, знал, что, когда он хотел поехать в Соединенные Штаты с делегацией Всемирного Совета Мира, ему не дали визы. Знал и другое: в стране, которую он любил, в которую верил, долго его называли «формалистом» и держали его холсты в фондах.

Для меня была большой радостью его выставка в Москве осенью 1956 года. На открытие пришло слишком много народу: устроители, боясь, что будет мало публики, разослали куда больше приглашений, чем нужно. Толпа прорвала заграждения, каждый боялся, что его не впустят. Директор музея подбежал ко мне бледный: «Успокойте их, я боюсь, что начнется давка...» Я сказал в микрофон: «Товарищи, вы ждали этой выставки двадцать пять лет, подождите теперь спокойно двадцать пять минут...» Три тысячи человек рассмеялись, и порядок был восстановлен. Открыть выставку от имени «Секции друзей французской культуры» должен был я. Обычно церемонии мне кажутся скучными или смешными, но в тот день я волновался, как школьник. Мне дали ножницы, и мне казалось, что я разрежу сейчас не ленточку, а занавеску, за которой стоит Пабло...

Конечно, на выставке люди спорили; так бывает повсюду на выставках Пикассо — он восхищает, возмущает, смешит, радует, никого он не оставляет равнодушным.

«Противоречия»... Хорошо, пусть будет так: «В творчестве Пикассо множество противоречий...» Но вспомним даты: его первые вещи были выставлены в 1901 году, а теперь на дворе 1966-й. Мало ли было противоречий за эти шестьдесят пять лет? Пикассо выразил сложность, смятение, отчаяние, надежду

своей эпохи. Он разрушает и строит, любит и ненавидит.

Мне все же повезло! Я встретил в моей жизни некоторых людей, которые определили облик века. Я видел не только туман и шторм, но и тени людей на капитанском мостике. К большим удачам моей жизни я отношу тот далекий весенний день, когда я впервые встретил Пикассо, это ведь веха в моей жизни.

33

Это было утром. Я сидел, как всегда, в пустой «Ротонде» и бился над переводом сонета Дю Белле, который из Рима взывал к Франции:

Зову, кричу, а толка нет:
Лишь эхо слышу я в ответ.
. . . .
Я — тот, что отстает от стада.

Меня схватил за руку чрезвычайно возбужденный Фотинский — я не заметил, как он вошел в кафе.

(Художник Серж, или Сергей Фотинский, приехал в Париж задолго до меня. Как все, он голодал, как все, писал пейзажи и свято верил в искусство. Он женился на француженке, но всегда говорил «у нас в России»; получил советский паспорт. Это человек очень добрый и восторженный. В 1935 году он решил съездить в Москву на две недели; прожил в Москве два года; глядел на все с восторгом и с испугом. В 1941 году немцы его посадили в Компьенский лагерь, случайно не убили. Он живет в Париже шестьдесят лет, но продолжает говорить: «У нас в Советской России...» Говорит он по-русски своеобразно: «Ты берешь авион?» Еще своеобразнее переходит улицу — подымает руку, как бы предупреждая водителей, что машины должны уважать пешехода, вид у него при этом Моисея, останавливающего морские волны.)

— Как, ты не знаешь? — кричал Фотинский.— Царя нет!

Я ничего не понял, но обрадовался и обнял Фотинского. На первой странице газеты было напечатано: «Государственный переворот в Петрограде. Николай II отрекся от престола в пользу своего брата Михаила». «Ну и что? — сказал я Фотинскому.— Чем Михаил лучше Николая?» Но Фотинского разочаровать трудно: он побежал за другой газетой, и мы нашли маленькую

телеграмму: «В Петрограде забастовки, демонстрации». «Это настоящая революция!» — кричал Фотинский; я его снова обнял.

Стали понемногу приходить завсегдатаи «Ротонды»; нас поздравляли; спорили — удержится ли новый царь или будет республика. (Мы не знали, что французская цензура задерживала телеграммы и что в Петрограде никто больше не думает о Михаиле, а Совет рабочих депутатов обсуждает, как ему быть с Временным правительством.) Либион сначала сказал, что русские любят все делать не вовремя — достаточно поглядеть на Эренбурга; но увидев, что мы радуемся, выставил бутылку шипучего вуврэ и выпил с нами за республику.

Трудно было понять, что происходит в России. Самая солидная газета «Тан» писала, что женщины взбунтовались из-за перебоев с доставкой продовольствия, что перебои объясняются снежными заносами, что Николай был связан с германофильскими кругами, а Михаил настроен в пользу союзников. Поскольку генерал Хабалов заявил, что в Петроград будут доставлены большие запасы муки, беспорядки можно считать оконченными.

Два или три дня спустя я пошел с Павлом Людвиговичем в русское посольство. Впервые я заглянул в старинный дом на улице Гренель. Ворота были раскрыты, и двор заполнен взволнованными эмигрантами. Люди что-то кричали, поздравляли друг друга, пели. Мне сказали, что царский посол Извольский принял делегацию и обещал помочь всем политическим эмигрантам вернуться на родину; он предупредил, однако, что дело это сложное: немцы усилили подводную войну; транспорты должны идти под эскортом английских миноносцев; англичане не любят торопиться. Люди не расходились. Все почему-то рвались к советнику Севастопуло; он говорил: «Господа, я вас прошу войти в положение...»

В коридоре на полу я увидел портрет царя — его успели снять со стены. Мне приходится снова повторить, что в первый раз все действует куда сильнее, чем при повторениях. Мне было четыре года, когда на престол взошел Николай II, я знал, что отец его «почил в бозе», а он «благополучно здравствует»; знал, что в Германии — Вильгельм с усами, в Австро-Венгрии — старый Франц-Иосиф, в Англии — Георг V,

похожий на нашего Николая. И вдруг я вижу портрет Николая в царском посольстве на полу! А я, Илья Григорьев Эренбург, привлеченный по 102-й статье, стою и пою с товарищами «В бой роковой мы вступили с врагами...». И его превосходительство смотрит на нас умоляюще. Это было необычайно, и я строго сказал Севастопуло: «Вы должны нас немедленно отправить в Россию». Советник кивнул головой и снова попросил всех успокоиться.

«Ты уедешь и не вернешься»,—сказала мне Шанталь. Мы долго ходили по пустым темным улицам; накрапывал теплый весенний дождь.

Вскоре выяснилось, что отправлять будут группами; в первую очередь поедут эмигранты, связанные с политическими партиями, имеющими вес. Раньше лета мне не выбраться... Я вернулся к парижской жизни: ходил в «Ротонду», спорил с Диего об искусстве, переводил Максу Жакобу мои стихи. Однако все время я думал о России, никак не мог представить себе, что там происходит. Я знал, что газеты лгут. А перед глазами вставали картины старой, сонной Москвы — палисадники с сиренью, вечера у Тани, явки, чайные...

Я пошел на эмигрантское собрание. Я думал, что там тоже будут поздравлять друг друга; но все переругались. Эсер Чернов красиво говорил: «Нужно защитить социализм и Россию». Его манера меня раздражала, но я ему аплодировал. Антонов-Овсеенко, как всегда, горячился, говорил сумбурно, но повторял, что главное—кончить войну; я и ему поаплодировал. Я понял, что отстал от политической жизни, разобраться трудно: на первый взгляд все правы. На следующее собрание я не пошел.

Потом был митинг, организованный в честь русской революции «Лигой прав человека». Огромный зал был переполнен. Выступал историк Олар; он говорил, что русская революция—социальная и что теперь нужно свергнуть кайзера. Некоторые закричали: «Долой войну!» Выступала Северин; я ее знал по некоторым очеркам, немного сентиментальным, но написанным искренне; она была подругой и душеприказчицей Жюля Валлеса. Северин говорила о подвиге русских женщин, о женах декабристов, о Вере Засулич, о Фигнер, о работницах Петрограда. Я ей зааплодировал; сидевший недалеко от меня Гриша свистнул. Одни запели

«Марсельезу», другие — «Интернационал». Праздник окончился дракой.

Газеты были полны восторженных статей об Америке: со дня на день в Гавре должны были высадиться первые американские отряды. Восхваляли всё — и президента Вильсона, и Лилиан Гиш, и американские консервы, и доллары, — это был медовый месяц. Зато о России газеты говорили, как о старой и неверной жене; особенно возмущал их Совет рабочих депутатов; они сочинили легенды о Чхеидзе — это была первая мишень. Чхеидзе изображался как фанатик, готовый отдать Францию в руки кайзера. Французы не могли выговорить его фамилию; Либион в тоске меня спрашивал, знаком ли я с этим «Шибидзе» и правда ли, что он ненавидит французов. (Н. С. Чхеидзе эмигрировал в 1921 году в Париж. Не знаю, как его встретили французы, но несколько лет спустя он покончил жизнь самоубийством.) В антирусской кампании первое место принадлежало газете «Матэн» — уже в апреле она начала печатать фельетончики, где доказывалось, что русские обожают пруссаков, они легкомысленны и склонны изменять своим друзьям.

Особенно горько пришлось русским бригадам, которых царское правительство прислало во Францию в 1916 году. С самого начала русские солдаты оказались в трагическом положении. Генерал Лохвицкий и его подчиненные пороли провинившихся «нижних чинов». Французы об этом узнали и начали относиться к русским с жалостью и презрением. Когда русских приводили на отдых в деревню, crieur public по приказу русского командования возвещал с барабанным боем, что русским солдатам строжайше запрещается продавать виноградное вино. Во Франции вино дают детям; и крестьяне боялись выглянуть из дому: привели на постой дикарей, которым даже вина нельзя пить, они и без вина пьяные...

В июне 1916 года в Марселе произошел первый бунт русских солдат: они убили офицера, отличавшегося особенной жестокостью. Девять «зачинщиков» были расстреляны.

В течение года русские и французы приглядывались друг к другу. У меня записаны некоторые суждения русских о французах — и осуждающие и благоприятные.

«Он говорит «камарад». А какой он товарищ? Нет у них этого, каждый у них за себя».

«Нас ругают, что мы грязные, а вы поглядите на них. У него на голове помада, а год в бане не был. Они грязь не смывают, а загоняют внутрь».

«Народ вежливый, зайдешь в лавчонку — «месье» и «мерси».

«Это у нас норовят драться. А я смотрю, он стоит и докладывает генералу, как будто он с приятелем говорит. Я видал в кафе — сидит французский солдат, пришел полковник, он даже ухом не повел».

«Разве это изба? Да у нас так и не всякий барин живет».

Помню смешной спор, из которого наши вышли победителями. Французы не едят гречневой каши; пробовали ее давать летчикам «Нормандии» — не стали есть. Так вот, французы начали смеяться над русскими солдатами: «У нас это только скотина ест». Русские не сдались: «А вот вы улиток едите, лягушек. У нас и скотина не станет такого есть...»

Все же до лета 1917 года отношения русских солдат с населением были мирными.

В апреле 1917 года французское командование попыталось провести наступление в районе Реймса; в боях приняли участие две русские бригады. Незадолго до этого генерал Нивель принял иностранных журналистов, он расхваливал боевой дух французов, а потом, обратившись ко мне, с нескрываемой иронией добавил: «Я надеюсь, что французский воздух предохранил ваших соотечественников от блеяния демагогов...» Русские бригады сражались хорошо, захватили форт, от которого зависела судьба Реймса, но, не поддержанные другими частями, вынуждены были его очистить. Потери были большие.

Первого мая русские солдаты стояли на отдыхе. Устроили большой митинг. Оркестр исполнил «Марсельезу», а потом «Интернационал». Крестьяне были ошеломлены; один сказал мне: «Я понимаю, что они взбунтовались, воевать всем надоело, наши тоже бунтуют... Но почему с ними офицеры! И почему они исполняют «Марсельезу»? Странный вы народ!»

Русские требовали одного: возвращения в Россию. Трагедия разыгралась позднее: перед моим отъездом я узнал, что русские бригады находятся в лагере Ля Куртин на положении пленных, их собираются отправить в Африку.

Неожиданно я получил от английского командования приглашение приехать на участок, где стояли «анзаки» — солдаты из Австралии и Новой Зеландии. Оказалось, что австралийские солдаты по закону должны принять участие в парламентских выборах; урны поставили недалеко от переднего края. Командир объяснил мне, что русским, наверно, полезно познакомиться с техникой выборов на фронте.

Мною заинтересовались различные люди, конечно не как автором «Стихов о канунах», а как корреспондентом петроградской газеты. Внук Маркса, социалист Жан Лонге, долго говорил мне о конфликте между антиимпериализмом и необходимостью спасти Францию, а потом вдруг уныло засмеялся: «Не помню, кто это сказал, кажется Ницше, что глупо читать нотации землетрясению». Военный министр Пенлеве говорил мне о своей любви к Толстому, Чехову, Горькому; у него были умные, хорошие глаза. Он был одаренным математиком, не знаю, почему он увлекся государственной деятельностью.

В Доме прессы мне возмущенно заявили, что в Сен-Рафаэле сенегальцы бунтуют и требуют для солдат «советов». Вскоре выяснилось, что сенегальцы требовали отпусков; но газеты уверяли, будто «русские пытаются подорвать дух храбрых колониальных войск».

В Париже начались забастовки. Первыми выступили «мидинетки» — так зовут модисток, белошвеек, шляпниц. Молоденькие девушки ходили по улицам с задорной песенкой; содержание ее было вполне невинно — работницы требовали «английской недели», то есть короткого рабочего дня в субботу, и надбавки заработной платы. Солдаты-отпускники присоединялись к демонстрациям мидинеток: им нравились девушки, кроме того, они пользовались случаем, чтобы познакомить парижан с другой, более серьезной песенкой: то и дело они кричали: «Долой войну!»

Начались солдатские бунты. В «Ротонду» пришел отпускник и рассказал, что его товарища, молодого скульптора, расстреляли.

Мне дали пачку немецких газет. Немцы восхищались русской революцией и приветствовали французских солдат, которые протестуют против войны. В Германии, однако, никто ничего не кричал. Немецкие дивизии по-прежнему стояли в Шампани, в Артуа, в Пикардии.

Все было тревожно и непонятно. Помню только одно веселое событие. Дягилев поставил балет «Парад»; музыку написал Эрик Сати, декорации и костюмы сделал Пикассо. Это был очень своеобразный балет: балаган на ярмарке с акробатами, жонглерами, фокусниками и дрессированной лошадью. Балет показывал тупую автоматизацию движений, это было первой сатирой на то, что потом получило название «американизма». Музыка была современной, декорации — полукубистическими. Публика пришла изысканная, как говорят французы — «весь Париж», то есть богатые люди, желающие быть причисленными к ценителям искусства. Музыка, танцы, а особенно декорации и костюмы возмутили зрителей. Я был до войны на одном балете Дягилева, вызвавшем скандал, — это была «Весна священная» Стравинского. Но ничего подобного тому, что случилось на «Параде», я еще не видел. Люди, сидевшие в партере, бросились к сцене, в ярости кричали: «Занавес!» В это время на сцену вышла лошадь с кубистической мордой и начала исполнять цирковые номера — становилась на колени, танцевала, раскланивалась. Зрители, видимо, решили, что танцоры издеваются над их протестами, и совсем потеряли голову, вопили: «Смерть русским!», «Пикассо — бош!», «Русские — боши!». На следующий день «Матэн» предлагала русским заняться не плохой хореографией, а хорошим наступлением где-нибудь в Галиции.

Каждый день я ходил в какую-нибудь канцелярию: то в русское консульство, то в английское, то во французскую полицию: выехать было не просто. Наконец мне выдали паспорт от имени Временного правительства; оставалось получить визы. Это слово я услышал впервые — до войны никаких виз не было. Настал день, когда у меня оказались все три визы — английская, норвежская и шведская.

Послезавтра я уезжаю! Либион считал, что в каждом порядочном городе существуют кафе и там коротают вечера художники и поэты. Он меня угостил на прощание дивным арманьяком и сказал: «Когда ты будешь пить водку в московской «Ротонде», ты еще вспомнишь старика Либиона...» Диего Ривера радовался за меня — я еду на революцию, а он видел революцию в Мексике, это самое что ни на есть веселое дело. Модильяни мне сказал: «Может быть,

мы увидимся, а может быть, нет. Мне кажется, что всех нас посадят в тюрьму или убьют...»

Помню последний вечер в Париже. Я шел с Шанталь по набережной Сены, глядел кругом и ничего больше не видел. Я уже не был в Париже и еще не был в Москве; кажется, я нигде не был. Я сказал ей правду: я счастлив и несчастен. В Париже я плохо жил, и все-таки я люблю этот город. Я приехал сюда мальчишкой, но я знал тогда, что мне делать, куда идти. Теперь мне двадцать шесть лет, я многому научился, но ничего больше не понимаю. Может быть, я сбился с пути?..

Она меня утешала, сказала: «До свидания!» Мне хотелось ответить: «Прощай!»

34

Французы писали на стенах: «Остерегайтесь, вас слышат вражеские уши!» Все только и говорили, что о бдительности. Однажды я поехал из Парижа в Эперне; на моем пропуске было пять печатей пяти различных ведомств: министерства иностранных дел, военного министерства, генерального штаба, «бюро передвижений в военной зоне», «контроля над иностранцами»; я должен был провести пять дней в пяти канцеляриях; я лелеял документ, добытый с таким трудом; но никто ни разу у меня его не потребовал.

Англичане ничего не писали на стенах, и на моем паспорте была всего одна английская виза; но я увидел, что значит бдительность. Меня обыскивали в жизни много раз, но никто, однако, не проявлял в этом деле такого мастерства, как англичане. Меня заставили разуться, куда-то уносили ботинки; просмотрели все швы на пиджаке и на брюках; отобрали записную книжку, стихи Макса Жакоба и после долгих пререканий вернули фотографию Шанталь. Все это англичанин делал с милой улыбкой, нельзя было даже на него рассердиться.

В Лондоне нам сказали, что неизвестно, когда мы поедем дальше: это военная тайна. Со мной ехал мой приятель эстонец Рудди, мы с ним часто встречались в «Ротонде». Мы пошли по очень длинному чужому городу. Все здесь было куда спокойнее, чем в Париже; может быть потому, что война была дальше, может быть и потому, что англичане не любят волноваться.

Город мне показался красивым, величественным и унылым. Я подумал: здесь Модильяни посадили бы в сумасшедший дом...

Мы прожили два или три дня в Лондоне. Нас повезли на вокзал; куда мы едем, все еще оставалось тайной. Нас оказалось много — политические эмигранты и русские солдаты, убежавшие из немецкого плена. Все вагоны были переполнены. Эмигранты, разумеется, сразу начали спорить: одни были «оборонцами», другие стояли за Ленина. В одном купе дело чуть было не дошло до драки.

Повезли нас на север Шотландии. Я вышел на площадку, сказал Рудди, что хочу подышать свежим воздухом. На самом деле я понял, что дышу покоем. Здесь не чувствовалось присутствия истории. Одинокие домики, холмы, покрытые лиловым вереском, отары овец, розовый ирреальный свет северной белой ночи. Природа могла многое рассказать человеку; но мне в то лето было не до мудрости. Я постоял, подышал и вернулся в накуренный вагон, где кто-то хрипло кричал: «А чем твой Плеханов отличается от Гучкова?»

В Обердине нас погрузили на транспорт. Опять было тесно; мы сидели на палубе, прижавшись друг к другу. Нам сказали, что, если будет тревога, каждый должен занять свое место в шлюпке; но людей оказалось больше положенного, и я остался без места в шлюпке. Ночью споры притихли; люди сидя дремали; а море рассказывало о чем-то своем — бурном, но постоянном. Вокруг нашего транспорта вальсировали два английских миноносца. Под утро нам объявили, что замечена подводная лодка. Я перед этим клевал носом. Посмотрев на Рудди, я начал так смеяться, что сидевшая рядом русская дама рассердилась: «В такие минуты можно быть посерьезнее...» Нет, нельзя было оставаться серьезным, глядя на Рудди!

Он был женат на милой француженке, которую мы называли «утконосом». Его теща убивалась: сумасшедший Рудди, он едет в страну, где все теперь вверх дном! Но еще больше ее страшил переезд через Северное море. Она причитала: «Вы не знаете бошей, они обязательно потопят Рудди!» Она увидела в газете объявление: какая-то фирма рекламировала чудодейственный костюм, в котором человек может сколько угодно держаться на воде. Теща купила спасательный костюм для Рудди. И вот он его надел... Можно ли

было не смеяться? Я едва выговорил — меня душил приступ смеха: «Ты знаешь, на кого ты похож? На кубистическую лошадь Пикассо...» Рудди оправдывался: он дал слово теще. А я продолжал хохотать. Дама, не выдержав, отошла к шлюпке. Как я мог не смеяться? Тогда меня пугала скорее жизнь, чем смерть, а Рудди был действительно бесподобен.

Английский моряк дал мне спасательный пояс и улыбнулся. Я тоже улыбнулся, но пояса не надел. Я поморщился — вода, наверное, очень холодная; потом вспомнил, что не купил в Обердине английского табака. Солдаты, еще до того как транспорт отчалил, забрались в трюм; там было тепло и уютно. Когда была замечена подводная лодка, им сказали, что нужно подняться на палубу; но они не вышли из трюма — играли в карты, да и не верили в спасательные пояса.

Деревянные домики Бергена мне напомнили московские переулки. Но и здесь не было мира: незадолго до этого пожар уничтожил большую часть города. Христиания (так тогда назывался Осло) мне показалась идилличной. Вот на этой скамье, наверно, гамсуновский Иоганн мечтал о Виктории. А там, в домике на курьих лапках возле фьорда, Бранд говорил: «Все — иль ничего!» Станиславский хорошо играл доктора Штокмана, которого называли «врагом народа». За что? Он предпочел правду. Но что такое правда? Доктор Штокман знал, что целебные источники отнюдь не целебны, это легко проверить в лаборатории. А как проверить идеи?..

В Стокгольме мы задержались на несколько дней: ждали какой-то телеграммы из Петрограда. Стокгольм меня поразил. Я стоял на набережной против королевского дворца, глядел на камни, на воду, на небо, и мне хотелось писать стихи. (Я не знал, что сорок лет спустя этот город войдет в мою жизнь и Стокгольмским воззванием, и частыми посещениями, и новыми друзьями.) Я спрашивал себя: может быть, меня прельщает спокойствие нейтральной страны, где никто не волнуется за жизнь близких, не ждет воздушной тревоги, где в магазинах изобилие товаров? Нет, это меня скорее сердило. Поразило меня другое: скалы среди домов. Построить дом здесь трудно, как взять крепость. Поразило море — оно входит в город, металлическое посвечивание воды, чайки, вмешивающиеся в разговор прохожих. Здесь не было уныния Лондона, его роскоши

и диккенсовской нищеты, его величия и сплина. Здесь цепенела каменная печаль, обдуманная и внезапная, как строка поэта; стокгольмцы показались мне не благополучными нейтралами, нажившимися на чужой войне, а кандидатами в самоубийцы.

У Рудди оказались знакомые художники; они позвали нас вечером в ресторан. Я оглядел нарочитую живописность помещения: старые бочки, медные подсвечники, кубистические картины на стенах — Пикассо уже дошел до этой северной окраины Европы. Девушки в беленьких чепчиках, улыбаясь, принесли закуски и водку. Я подумал: все-таки это не «Ротонда»... Мы аккуратно говорили «сколь» и пили водку. Потом к нашему столу подсел очень высокий швед с выпуклыми рачьими глазами; художники объяснили, что это поэт, имени его я не запомнил. Он сказал, что говорит немного по-французски, но разговаривать не стал — молча пил водку. Только ближе к полуночи, выпив немало рюмочек, он сказал мне, что Европа — это Рим эпохи упадка. Апостол Павел разбивал статуи греческих богинь, не задумываясь, представляют ли они художественную ценность. Он был прав, но статуй жалко. «Что вы собираетесь делать в России?» — спросил он меня. Я ответил, что не знаю; может быть, меня возьмут в армию, может быть, напишу новые стихи или роман. Он сказал, что теперь можно взять лом, можно взять и носовой платок, чтобы утирать слезы. «Я лично люблю и ломать и плакать, как старая дева над разбитой вазой...» Его рассуждения показались мне понятными; мы выпили еще и расцеловались.

Утром я вспомнил, что еду в Россию; нужно будет пойти к поэтам, которых я знаю только по книгам; а Петроград или Москва — не «Ротонда»... У меня, например, нет крахмальных воротничков, а бритву я потерял на пароходе. К счастью, у меня оставалось немного денег; я купил бритву и несколько воротничков.

Поезд шел вдоль Ботнического залива. На тихих станциях белобрысые девушки гуляли с кавалерами. В буфетах на кусках льда лежали селедки. Все было чрезмерно тихо и непонятно. Ночь была совсем белой: солнце опустилось и сразу начало подыматься.

Путь был долгим; наконец мы доехали до последней шведской станции — Хапаранда. Перешли через мост. Вот и русские офицеры — это пограничная

станция Торнио. Встреча была неласковой. Поручик, посмотрев на мой паспорт, злобно сказал: «Опоздали! Кончилось ваше царствие. Напрасно едете...» Это было 5 июля. Мы не знали о событиях в Петрограде и приуныли. Поезд шел теперь на юг. На станциях финны сосредоточенно молчали. В Хельсинки кто-то нам рассказал, что в Петрограде большевики попытались захватить власть, но их усмирили. В вагоне атмосфера накалилась. Один из «оборонцев» кричал о «пломбированном вагоне», о «предательстве» и вдруг сказал: «Мы поможем разобраться... Вы что хотите — бунтовать? Не выйдет, голубчики! Свобода свободой, а вам место в тюрьме...» Тотчас один из эмигрантов, присоединившийся к нам в Лондоне тщедушный еврей, который все время терял очки и глотал какие-то пилюли, вскочил и тоже стал кричать: «Не тут-то было! Пролетариат возьмет власть в свои руки. Кто кого посадит — это еще вилами на воде писано...»

Я как-то съежился: в Париже все говорили о «бескровной революции», о свободе, о братстве, и вот еще мы не доехали до Петрограда, а они грозят друг другу тюрьмой. Я вспомнил камеру в Бутырках, парашу, маленькое оконце... В Хельсинки офицер, захлебываясь от восторга, рассказывал: «Казаки им всыпали... А как прикажете с ними разговаривать? Ведь это босячье! Хорошая пулеметная очередь! Другого языка они не понимают...»

Я стоял в коридоре у окна. Кругом лежали солдаты, женщины прижимали к себе огромные тюки. Нельзя было повернуться. Я глядел в окно. Сколько солдат!.. Вид у них странный — измученные, плохо одеты, ругаются...

Почему все ругаются?..

А вот еще граница — Белоостров. Снова проверяют паспорта, осматривают вещи и снова ругаются. Офицер приказал меня обыскать. В кармане пальто обнаружили воротнички и бритву; офицер унес их в другую комнату, сказал, что на крахмальных воротничках теперь пишут секретные инструкции; о бритве не упомянул, но и ее вернуть отказался. Нас провели в грязное помещение, сказали, что в Петроград мы поедем под конвоем, как военнообязанные: нас сдадут воинскому начальнику. Все это сопровождалось бранью.

Действительно, нам дали конвойных. Поезд прошел немного и остановился на полустанке. Солдаты штурмовали переполненные вагоны. Кто-то сказал, что везут царских охранников. Солдаты улюлюкали, один крикнул мне: «Вот поставят тебя к стенке, это тебе не шампанское...» Офицер показал на меня даме: «Видишь — в шляпе — еще один «пломбированный». Хорошо, что сразу сцапали...»

Поезд двинулся и сейчас же остановился возле домика стрелочника. Маленькая девочка загоняла гусей. У нее была жиденькая косичка с ленточкой. Она посмотрела на меня: я улыбнулся и в ответ увидел ее застенчивую улыбку. Мне сразу полегчало.

Бабка на площадке истошно кричала: кто-то украл у нее мешок с сахаром. «Перебить их нужно всех»,— сказал старик в парусиновом пиджаке. Я не стал гадать, кого он хочет перебить — воришек или спекулянток; я вдруг обрадовался: все кругом говорят по-русски!

Заводские трубы. Пустырь с примятой травой, с желтыми цветами — совсем как на Шаболовке. Прокопченные дома. Вот я и дома...

Комментарии

Шестой том сочинений Ильи Эренбурга содержит произведения, написанные им в последнее двадцатилетие жизни. Смерть Сталина делит этот период на два, различающихся не только общественной атмосферой, но и попросту вероятностью человеческого выживания. Эренбург оценил этот рубеж сразу же. Еще 11 марта 1953 года «Правда» печатает заказанную ему статью памяти Сталина, а уже 1 мая в той же «Правде» Эренбург пишет: «В этом году весна совпала с рождением великой надежды...» В течение последующих полутора десятилетий Эренбург воспринимался современниками как один из духовных лидеров оттепели. Это не означает, что процесс переоценки политических и идеологических ценностей, связанный со смертью Сталина, оказался для писателя легким. Не принимавший многого в сталинском режиме и потому изначально готовый к немедленным переменам, Эренбург, однако, достаточно мучительно шел к отказу от тех идеологических догм, которые навязало ему время.

В 1946—1952 годах Эренбург работал столь же продуктивно, как и прежде, однако из всего написанного им тогда (романы «Буря» и «Девятый вал», пьеса «Лев на площади», масса политических статей и выступлений) без особого ущерба для читателей в настоящий том вошли лишь две статьи — рецензия на военную книгу Василия Гроссмана (1946) и «Открытое письмо писателям Запада» (1950). Период 1953—1967 годов, начатый знаменитой своим названием повестью «Оттепель» (ныне это общепринятое обозначение хрущевской эпохи) и продолженный изданными на всех континентах многотомными мемуарами «Люди, годы, жизнь», представлен здесь наиболее значительными литературными достижениями Эренбурга, не утратившими за прошедшие десятилетия своего художественного веса. Жесткие ограничения на объем издания не позволили, к сожалению, включить в том превосходную книгу «Индия. Япония. Греция», которую читатель найдет в шестом томе предыдущего, прижизненного, издания сочинений Эренбурга.

В КОММЕНТАРИЯХ ИСПОЛЬЗУЮТСЯ СЛЕДУЮЩИЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ:

АЭ — Архив И. И. Эренбург (Москва).

БУ — Эренбург И. Белый уголь, или Слезы Вертера. Л., Прибой, 1928.

ВВ — Эренбург И. Виза времени. Издательство писателей в Ленинграде, 1933.

ВЛ — Журнал «Вопросы литературы».

ВЭ — Воспоминания об Илье Эренбурге. М., Советский писатель, 1975.

ГН — Эренбург И. Границы ночи. М., Советский писатель, 1936.

ЗР — Эренбург И. Затянувшаяся развязка. М., Советский писатель, 1934.

КдВ — Эренбург И. Книга для взрослых. М., Советский писатель, 1936.

КЗ — Газета «Красная Звезда».

ЛВ — Эренбург И. Лик войны. М., ЗиФ, 1928.

ЛГЖ-90 — Эренбург И. Люди, годы, жизнь. М., Советский писатель, 1990; три тома.

НМ — Журнал «Новый мир».

ЛГ — «Литературная газета».

СК — Собрание комментатора (С.-Петербург).

СС т. 1—9 — Эренбург И. Собрание сочинений в 9-ти томах. М., Художественная литература, 1962—1967.

Ст. — Эренбург И. Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. Л., Советский писатель, 1977.

ТД — Тень деревьев. Стихи зарубежных поэтов в переводе Ильи Эренбурга. М., Прогресс, 1969.

ФЭ — Фонд И. Г. Эренбурга в ЦГАЛИ (№ 1204).

ФРАНЦУЗСКИЕ ТЕТРАДИ

Завершив в 1955 году вторую часть «Оттепели», Эренбург обратился к своей давней (еще 1915 года) работе и заново перевел отрывки из «Большого Завещания» и баллады Франсуа Вийона, а также написал статью о французском поэте. Это положило начало «Французским тетрадям» — книге, составленной из эссе и переводов Эренбурга 1955—1957 годов. Замысел собрать французские переводы и статьи о писателях и художниках Франции под одной обложкой

возник, по-видимому, в самом начале 1957 года, когда две статьи из будущего сборника уже были напечатаны в журн. «Иностранная литература». В феврале 1957 года Эренбург пишет «Импрессионистов», 22 марта заканчивает «Уроки Стендаля» и садится за статью «О некоторых чертах французской культуры» — развернутое предисловие к «Французским тетрадям». В сентябре 1957 года рукопись книги была сдана в «Советский писатель».

Проживший не одно десятилетие во Франции, друживший с ее величайшими художниками и поэтами, Эренбург знал и любил французскую культуру и все послевоенное время был, по существу, ее неформальным полпредом в Москве (недаром квартиру Эренбурга Фадеев называл последней цитаделью формализма в СССР). «Французские тетради» естественно вписываются в литературную работу Эренбурга 1950-х годов, занимая в ней существенное место. Писатель был твердо убежден (хотя на нынешний взгляд, может быть, и несколько наивно), что в стране, где уничтожена религия, лишь искусство может возродить нравственность и, как он говорил, реабилитировать совесть. Отсюда его каждодневная настойчивая борьба за право искусства быть самим собой, независимо от того, что думают на сей счет невежественные партократы. Даже в самые мрачные сталинские годы Эренбург, насколько позволяли его тогдашние возможности, делал все, чтобы не были наглухо перекрыты каналы связей с западной культурой; он никогда не скрывал своих вкусов и неизменно добивался, чтобы имена Пикассо и Матисса не вычеркивались из его выступлений. Так, в статье «Писатель и жизнь» (1951) Эренбург, вспоминая о встрече с Анри Матиссом (чьи полотна, естественно, были тогда в СССР под запретом), привел его рассказ о том, чтó есть подлинное искусство, а чтó — лишь пошлая подделка под него,— и это напечатали! В послесталинское время, несмотря на отчаянное сопротивление влиятельных блюстителей чистоты соцреализма в советском искусстве, Эренбург, уже в качестве официального президента общества «СССР — Франция», добивается открытия выставок Пикассо и Марке, пишет предисловия к книгам Вайяна, Сартра, Элюара, Д'Астье — «Французские тетради» неотрывны от этой его работы. Поколение шестидесятых многим обязано Илье Эренбургу в своем культурном развитии. Заинтересованное читательское внимание неизменно сопутствовало эренбурговской работе, равно как и злобное «непонимание» охранительной критики.

Из всех «Французских тетрадей» в прессе особенно досталось «Урокам Стендаля», не меньше, чем тогдашним статьям Эренбурга о стихах Б. Слуцкого, прозе Бабеля и поэзии Марины Цветаевой — во всех этих выступлениях писателя усматривалась попытка подрыва краеугольных идеологических установок. В связи с «Уроками Стендаля» Н. Таманцев обвинял Эренбурга в преувеличении субъективных и автобиографических факторов в творчестве (*ЛГ,* 22 августа

1957), Е. Книпович — в «неверных мыслях» и в игнорировании достижений советского стендалеведения (Знамя, 1957, № 10), а Я. Эльсберг — в покушении на святая святых: метод соцреализма (*ВЛ*, 1958, № 5). Критикам Эренбурга яростно возражал Луи Арагон, однако его статья «Стендаль в СССР, или Живое зеркало» (Les Lettres françaises, 19—25. IX, 1957) не была напечатана в СССР. Впрочем, следует признать, что советские критики были не так уж и неправы,— Эренбург действительно — и чем дальше, тем больше — не принимал абстрактной «теории» и сомнительной практики соцреализма и в своих статьях и выступлениях неизменно говорил об этом — разумеется, не в лоб, но его ирония, его контрпримеры, его риторические вопросы были понятны читателям. Критики, упражнявшиеся в отыскании крамолы у Эренбурга, добивались, как правило, результатов прямо противоположных своим целям — еще большего читательского интереса к работе писателя. Победа Эренбурга в этой борьбе, которую он вел (если брать писателей его масштаба) едва ли не в одиночку,— исторически была обеспечена, но давалась нелегко — постоянные нападки печати, обвинения и доносы пугали редакторов, создавали определенный настрой в «кабинетах», мешали печататься, отнимали много сил у совсем не молодого писателя. Однако отказаться от этой борьбы Эренбург не считал возможным. 23 марта 1957 года он писал Е. Г. Полонской: «Я борюсь, как могу, но трудно. На меня взъелись за статью о Цветаевой, за статью в «ЛГ» («Необходимые объяснения», *ЛГ*, 9 и 12 февраля 1957.— *Б. Ф.*), которую Кочетов напечатал с глубоким возмущением, объявив своим сотрудникам, что она, как поганая мазь, «только для наружного употребления». Сообщив Полонской, что закончил «Уроки Стендаля», Эренбург написал: «Это, разумеется, не история, а все та же борьба».

Рукопись «Французских тетрадей» проходила в издательстве трудно; от Эренбурга требовали многочисленных поправок, исправлений. Книга была отпечатана осенью 1958 года, когда разразился скандал в связи с присуждением Нобелевской премии Пастернаку. Обнаружив во «Французских тетрадях» упоминание о лирике опального поэта, издатели изъяли лист из готовой книги и напечатали его заново, а затем, когда книга была уже переплетена, директор издательства Н. Лесючевский запретил ее выпуск из-за другого упоминания о Пастернаке (на сей раз как о переводчике). 9 декабря 1958 года Эренбург обратился с резким письмом к секретарю ЦК КПСС по идеологии П. Н. Поспелову, где писал: «Литературная работа становится для меня, как я полагаю, не по моей вине, все более и более затруднительной. Я ждал выхода книги «Французские тетради» как некоторого подтверждения для советских и зарубежных читателей, что я еще существую как писатель. Теперь я теряю надежду на ее выход. Мне остается просить Вас, разумеется, если Вы согласны

с моими доводами, сделать зависящее от Вас, чтобы книга вышла в свет». Соответствующие распоряжения были сделаны, и в конце декабря 1958 года «Французские тетради» поступили в продажу. Немногочисленные рецензии на сборник были вполне доброжелательны. Возможно, Эренбург впоследствии и дополнил бы «Французские тетради» статьей «Читая Золя» (1966) или другими материалами (см. подборку не публиковавшихся прежде выступлений Эренбурга о французской культуре: Эренбург Илья. Франция в сердце, в журн. «Иностранная литература», 1983, № 10), но в посмертном Собрании его сочинений было сочтено целесообразным сохранить книгу в ее прежнем составе. «Французские тетради» печатаются по изданию 1965 года, исправленному по авторской рукописи (ЦГАЛИ).

Переводы французских цитат в тексте «Французских тетрадей» (кроме оговоренных случаев) принадлежат Эренбургу.

О некоторых чертах французской культуры.— Впервые — Эренбург И. Французские тетради. М., Советский писатель, 1958.

Стр. 7. *«Европа еще французская...»* — « Lettres d'un veteran russe (Lettre XXX) ».— См.: Полн. собр. соч. кн. П. А. Вяземского, т. VI. СПб., 1881, с. 231. *Дело Дрейфуса* — провокационный процесс, организованный в 1894 г. во Франции антисемитскими военными кругами против офицера генерального штаба, еврея Альфреда Дрейфуса, обвиненного на основе подложных документов в шпионаже и приговоренного к пожизненной ссылке на Чертов остров.

Стр. 8. *Афера Ставиского* — финансово-политическая афера во Франции в начале 1930-х гг., названная по имени А. Ставиского, при покровительстве правительства присвоившего средства от распространения фальшивых облигаций. *Лессинг, выступая против Расина и Корнеля...* — В «Гамбургской драматургии» (1767), см.: Лессинг Г.-Э. Избранные произведения. М., Гослитиздат, 1953, с. 556. *«Мы редко освобождаемся...»* — Лессинг, там же., с. 548.

Стр. 11. *...однако он* ⟨Карамзин⟩ *писал...* — В «Письмах русского путешественника». *В 1729 году Монтескье писал...* — В книге «Pensèes», не издававшейся по-русски (см. Montesquieu. Œuvres completes, v. I. Paris, 1956, p. 981.

Стр. 12. *Книга... Андре Жида об изуверстве колониальных самодуров* — «Путешествие в Конго» и «Возвращение с озера Чад» (1927).

Стр. 13. *«Нужно быть правдивым во всем...»* — Монтескье, op. cit., p. 1415.

Стр. 14. *Эготизм (фр.)* — преувеличенное мнение о своей личности. Стендаль употреблял в значении: любовь говорить о себе. *Монтескье писал...*— Op. cit., p. 1305. *Белинский называл ее «вдохновенной пророчицей».*— В письме к В. П. Боткину (1847). *Достоевский писал: «Лишь прочтя о ней...»* — «Дневник писателя. Июнь 1876»

(Достоевский Ф. М. ПСС, т. 23. М.—Л., Наука, 1981, с. ‹, далее — ссылки на это издание).

Стр. 15. *Чехов писал своей жене.*— 18 сентября 1902 г. (Чехов А. П. ПСС. Письма, т. 11. М., Наука, 1982, с. 41; далее — ссылки на это издание). *«Вы пишете, что Вам досадно...»* — Из письма А. С. Суворину 6 февраля 1898 г. (Чехов А. П. Письма, т. 7, с. 166).

Стр. 16. *Гоголь, приехав в Париж, ужаснулся...*— См. письмо Н. Я. Прокоповичу от 25 января 1837 г. (Гоголь Н. В. Собр. соч., т. 6. М., Гослитиздат, 1959, с. 342). *«Отсюда же проистекает...»* — Из статьи «Общее значение слова литература» (1841) (Белинский В. Г. Собр. соч., т. 2. М., Гослитиздат, 1948, с. 107—108; далее — ссылки на это издание).

Стр. 17. *Бальзак еще в молодости писал сестре...* — Из письма Лоре де Бальзак (сентябрь 1819 г.) (Бальзак О. Собр. соч., т. 23. М., Правда, 1960, с. 246; далее — ссылки на это издание).

Стр. 18. *Герцен приводит его ответ агентам Наполеона III.* — См.: «Былое и думы», часть 6, гл. 3 (Герцен А. И. Собр. соч., т. 11. М., Изд-во АН СССР, 1957, с. 44; далее — ссылки на это издание).

Стр. 19. *В письме к Ганской Бальзак писал.*— См. письмо г-же *** (Бальзак, т. 23, с. 330). *«Поэзия не бесплодная игра...»* — К сожалению, это высказывание, как и ряд других высказываний французских авторов, отыскать в иностранных источниках не удалось. *«Когда же мы пойдем через пески...»* — Из стих. Рембо «Утро» (кн. «Пора в аду», 1873). (Рембо А. Произведения. М., Радуга, 1988, с. 341.)

Стр. 21. *Герцен писал: «Быть красавицей...»* — «Письма из Франции и Италии» (1847) (Герцен, т. 5, с. 53).

Стр. 22. *«Опасные связи»* — роман Шодерло де Лакло (1782).

Стр. 23. *Француз — дитя, // Он вам, шутя...* — Из стих. «Четыре нации» (1827) (Полежаев А. Стихотворения и поэмы. Л., Советский писатель, 1987, с. 68). *«Озлобленному она проливает мир...»* — См.: «За рубежом» (1881) (Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч., т. 14. М., Художественная литература, 1972, с. 121; далее — ссылки на это издание). *«Мы вступим в эру глупости...»* — Из письма к Жорж Санд от 27 ноября 1870 г. (Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде, т. 2. М., Художественная литература, 1984, с. 95; далее — ссылки на это издание).

Стр. 27. *«Роман Розы».* — Первая часть романа создана поэтом-рыцарем Гильомом де Лоррисом; завершен роман Жаном де Мёном; *...о проделках хитроумного Лиса.* — «Роман о Ренаре», средневековое французское сатирическое произведение, состоящее из 26 повестей.

Стр. 29. *«Немец работает усердно...»* — См.: «За рубежом» Салтыков-Щедрин, т. 14, с. 121).

Стр. 30. *«Пьеретта Амабль».* — Под этим названием в 1956 г. вышел первый русский перевод романа Р. Вайяна «Бомаск». *Эдмон*

Жалу писал...— Цит. по статье «Франсуа Мориак и спертость» (1933) — см. *ЗР*.

Стр. 32. *Он страстно любит Турень... и написал о ней книгу* — «Котомка Жана Бреко, уроженца Турени» (1951). *Я писал книгу о Бабефе* — роман «Заговор равных» (1928).

Стр. 33. *«Расин изображает людей такими...»* — Жан Лабрюйер, «Характеры» (Ларошфуко, Паскаль, Лабрюйер. БВЛ, т. 42. М., Художественная литература, 1974, с. 208). *«У Расина нет поэзии!..»* — Из письма М. М. Достоевскому от 1 января 1840 г. (Достоевский, т. 28, кн. I, с. 70—71).

Стр. 34. *«Поэзия Корнеля и Расина для нас — ложная...»* — Из первой статьи «Сочинения Александра Пушкина» (1843) (Белинский, т. 3, с. 182). *«Эрнани»* — драма В. Гюго (1830).

Стр. 36. *Анри Бейль* — подлинное имя Стендаля. *«Роман — зеркало на большой дороге»*.— Из XIX главы второй части романа «Красное и черное».

Стр. 37. *Жозеф Бридо* — персонаж романа Бальзака «Баламутка» (1841—1842). *Фелисита де Туш* — персонаж романа Бальзака «Беатриса» (1839). *Фабрицио* — персонаж романа Стендаля «Пармский монастырь» (1839).

Стр. 38. *Цезарь Бирото* — герой романа Бальзака «Величие и падение Цезаря Бирото» (1837). *Нусинген* — персонаж романов Бальзака («Банкирский дом Нусингена» (1838) и др.). *Графиня Ланже* — персонаж романа Бальзака «История тринадцати» (1835). *Энгельс писал: «Я считаю одной...»* — В письме английской писательнице Маргарет Гаркнесс (апрель 1888 г.).

Стр. 39. *Мишель Кретьен* — персонаж романа Бальзака «Утраченные иллюзии» (1837—1839). *Низерон* — персонаж романа Бальзака «Крестьяне» (1844).

Стр. 42. *«Всем известно, что французы...»* — из «Начала статьи о В. Гюго» (1832) (Пушкин А. С. ПСС, т. VII. М., Наука, 1964, с. 264; далее — ссылки на это издание). *Монтескье писал...* — В книге «Pensèes».

Стр. 44. *«Жиль Блаз»* — роман А.-Р. Лесажа «История Жиль Блаза из Сантильяны» (1715—1735).

Стр. 45. *Русское «дырбул-щир»* — выражение, принадлежащее поэту-футуристу А. Крученых, пример так называемой «зауми». *«Литература у нас существует...»* — Из «Заметок и афоризмов разных лет» (1829) (Пушкин, т. VII, с. 513). *Маринизм* — одно из направлений барокко, галантно-эротическое течение в искусстве, по имени итальянского поэта Дж. Марино (1569—1625). *Гонгоризм* — аристократическая поэтическая школа по имени испанского поэта Луиса де Гонгоры-и-Арготе (1561—1627).

Стр. 46. *Я люблю стихи Бодлера о смерти* — «Плавание» (1859; из разд. «Смерть» кн. «Цветы зла»); в России широко известно

в переводе М. Цветаевой. *Стихи Рембо о Франции, истерзанной войной* — «Воронье» (1870).

Стр. 47. *«В Версале мне не нравится...»* — Montesquieu, op. cit., p. 1264.

Стр. 51. *Салтыков-Щедрин писал: «Три предмета...»* — См.: «За рубежом» (Салтыков-Щедрин, т. 14, с. 122).

Стр. 53. *«Как англичанин радуется...»* — Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., Наука, 1984, с. 321.

Стр. 55. *«Губернатор тамошний, граф Перигор...»* — Из письма графу П. И. Панину 18 сентября 1778 г. (Фонвизин Д. Избранное. М., Правда, 1984, с. 126). *«Дочь госпожи Анго»* — оперетта Шарля Лекока (1872).

Стр. 57. *...стране Конвента хотят навязать чужой путь.* — Речь идет о предложенной генералом Де Голлем президентской системе правления во Франции; левые силы были противниками этой реформы. *«Вот уже двести лет...»* — Из письма французской поэтессе Луизе Коле 19 марта 1854 г. (Флобер. О литературе... т. 1, с. 351).

Поэзия Франсуа Вийона. — Впервые — Иностранная литература, 1957, № 1. Стихи Вийона приводятся в переводе Эренбурга.

Стр. 62. *Я беден, беден был я с детства...* — «Большое завещание», стих XXXV. *Она печалится о сыне...* — *БЗ*, стих LXXIX. *Я — женщина убогая, простая...* — Из «Баллады, которую Вийон написал своей матери, чтобы она прославляла Богородицу».

Стр. 64. *Пушкин как-то в полемическом азарте...* — В статье «О поэзии классической и романтической» (1825) (Пушкин, т. VII, с. 36).

Стр. 65. *Что ветер, снег?..* — Из «Баллады о толстухе Марго». *Встречать — встречал...* — Из «Двойной баллады о любви». *Огромные на блюдах рыбы...* — *БЗ*, стих XXXII. *А в чем повинен я?..* — *БЗ*, стих XVIII.

Стр. 66. *Сгниют под каменным крестом...* — *БЗ*, стих CLI.

Стр. 67. *«Вильон воспевал в площадных куплетах...»* — Из статьи «О ничтожестве литературы русской» (1834) (см.: Пушкин, т. VII, с. 309). *Я переводил стихи Вийона сорок лет назад.* — 11 августа 1915 г. Эренбург писал М. А. Волошину: «Перевел ряд баллад Вийона, вместе получилось около 25 — целая книжка». Книжку удалось выпустить через год: «Отрывки из Большого завещания, баллады и разные стихотворения Франсуа Вийона в переводе И. Эренбурга». М., Зерна, 1916.

Стр. 70. *Смеюсь сквозь слезы...* — Из «Баллады поэтического состязания в Блуа».

Отрывки из «Большого завещания» и баллады Франсуа Вийона. — Впервые — Иностранная литература, 1957, № 1.

Стр. 72. *Из «Большого завещания»* — стихи XXXIX, XL, XLI.

Стр. 73. *Котар* Жан — прокурор клерикального суда Парижа.

Стр. 76. *Из «Большого завещания»* — стихи LXXV, LXXVI.

Старая французская песня.— Впервые под заголовком «Песни Франции» — Москва, 1957, № 3.

Стр. 82. *Когда на войну уходит солдат...* — Слова и музыка Франсиса Лемарка; песня открывала программу гастролей Ива Монтана в СССР в 1956—1957 гг.; перевод песен в статье — Эренбурга.

Стр. 87. *Свисти, свисти, товарищ!* — Строчка вошла в стих. Эренбурга «Французская песня» (1946) — см. т. 1 наст. изд., с. 174.

Песни XV—XVIII веков.— Впервые — Москва, 1957, № 3.

Поэзия Иоахима Дю Белле.— Впервые — Эренбург И. Французские тетради. М., 1958. Стихи Дю Белле в тексте статьи — в переводе Эренбурга.

Стр. 102. *Мой дар убог...* — начало стих. без названия Баратынского (1828).

Стр. 104. *Он родился в 1525 году.* — Ошибка; Дю Белле родился в 1522 г.

Стр. 106. *Каролина Павлова назвала «святым ремеслом».* — В стих. «Ты, уцелевший в сердце нищем...» (1854).

Стр. 107. *Нам надоели бумажные страсти...* — Из Пролога семи нечистых пар к «Мистерии-буфф» (1918).

Сонеты Дю Белле.— Впервые — Эренбург И. Французские тетради. М., 1958. Первые переводы из Дю Белле были выполнены Эренбургом в 1916 г. (см.: Биржевые ведомости, 18 сентября 1916 г.).

Уроки Стендаля.— Впервые — Иностранная литература, 1957, № 6. Впоследствии Эренбург дважды выступал на Стендалевских конгрессах — в Париже в сентябре 1966 г. и в Парме в мае 1967 г. (выступление в Парме оказалось последним публичным выступлением Эренбурга; опубликовано посмертно — *ЛГ*, 26 января 1983 г.).

Стр. 120. *Он писал Бальзаку: «Смерть заставит...»* — Цитируется третья редакция черновика письма Стендаля от 18 октября 1840 г. (Стендаль. Собр. соч., т. 15. М., Правда, 1959, с. 324; далее — ссылки на это издание); это письмо — ответ на статью Бальзака «Этюды о г-не Бейле». *Стендаль говорил в 1835 году.* — В кн. «Жизнь Анри Брюлара» (Стендаль, т. 13, с. 153).

Стр. 121. *Недавно опубликованы заметки А. Фадеева.* — «О Стендале» (1955—1956). См.: Фадеев А. За тридцать лет. М., Советский

писатель, 1957. Эренбург исправил цитату: Фадеев употребляет выражение «литературная школка», восходящее ко времени разгрома бухаринских учеников и принадлежавшее Сталину.

Стр. 122. *Флобер писал: «Ты сможешь изобразить...»* — В письме к матери 15 декабря 1850 г. (Флобер. О литературе..., т. 1, с. 141).

Стр. 123. *Флобер писал: «Читал «Красное и черное»...»* — В письме Луизе Коле 22 ноября 1852 г. (там же, с. 217). *Анри Мартино помог мне... пополнить мои представления.*— Имеются в виду книги Martineau Henri. Le calendrier de Stendhal. Paris, 1950, и L'œuvre de Stendhal. Histoire de ses livres et sa pensée. Paris, 1951. *Вот одна из первых страниц его биографии.*— «Жизнь Анри Брюлара» (Стендаль, т. 13, с. 82—83).

Стр. 124. *Аптекарь Оме* — персонаж романа Флобера «Госпожа Бовари». *Л. Н. Толстой говорил: «Я больше, чем кто-либо...»* — В статье Л. П. Гроссмана «Стендаль и Толстой» (см. его кн. «От Пушкина до Блока». М., 1926, с. 135—169) приводится следующий источник этого высказывания Толстого: «Boyer Paul. Le Temps, 28 août, 1901».

Стр. 125. *...то, что Фадеев назвал стендалевской «диалектикой души»* — op. cit., с. 871. *Он пишет своему английскому другу...*— адвокату Саттону Шарпу 15 августа 1830 г. (Стендаль, т. 15, с. 221).

Стр. 127. *Стендаль впервые употребил этот термин, говоря о Шатобриане.*— См. «Жизнь Анри Брюлара» (Стендаль, т. 13, с. 8). *Одну из своих мемуарных книг Стендаль определил как эготизм.*— «Воспоминания эготиста» (1832).

Стр. 129. *Гоголь с отвращением заметил...*— См. примеч. к с. 15. *Он говорит об этом в своих воспоминаниях.*— См. «Воспоминания эготиста» (Стендаль, т. 13, с. 334).

Стр. 130. *«Пока Боливар освобождал Америку...»* — Из статьи «О новом заговоре против промышленников» (Стендаль, т. 7, с. 253). *«Даже если король — ангел...»* — «История живописи в Италии» (Стендаль, т. 6, с. 41—42).

Стр. 133. *«Когда я сажусь писать...»* — «Жизнь Анри Брюлара» (Стендаль, т. 13, с. 209). *«Мой восторг перед математикой...»* — Там же, с. 231.

Стр. 134. *«Молодость папы Павла III...»* — Из письма к Ди Фьоре 18 марта 1835 г. (Стендаль, т. 15, с. 273). *...положить ее в основу своего романа.*— Имеется в виду «Пармский монастырь». *Он писал Бальзаку...*— Из второго варианта письма от 16 октября 1840 г. (Стендаль, т. 15, с. 318).

Стр. 137. *«Новая Элоиза»* — эпистолярный роман Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» (1761).

Стр. 139. *«Не чувствуется среда...», «Конечно, он знал жизнь...»* — Из статьи «Стендаль» (1880) (Золя Э. Собр. соч., т. 25. М., Художественная литература, 1966, с. 407, 408).

Стр. 141. *«Истинным художникам равно удаются...»*—Из статьи «Ответ москвитянину» (Белинский, т. 3, с. 742).

Стр. 142. *Бальзак писал Стендалю...*—В письме 6 апреля 1839 г. (Бальзак, т. 23, с. 307); на это высказывание Эренбург натолкнулся, видимо, в статье Фадеева «О Стендале».

Стр. 143. *Я смотрел в Праге французский фильм.*—«Красное и черное» Клода Отан-Лара (1954) с Жераром Филипом в главной роли; в роли Матильды—Антонелла Луальди, в роли госпожи Реналь—Даниель Дарьё. *Он писал Бальзаку...*—Из первого варианта письма от 16 октября 1840 г. (Стендаль, т. 15, с. 313—314). *Он возмущался, напав в книге Сталь...*—В статье «Дневник путешествия в Италию в 1828 г. г-на Р. Коломба» (Стендаль, т. IX, 1938, с. 341).

Стр. 144. *Много раз Стендаль говорил, что образцом стиля для него является гражданский кодекс*—например, в письме Бальзаку: «Сочиняя «Монастырь», я прочитывал время от времени, для того чтобы взять надлежащий тон, несколько страниц из Гражданского кодекса» (Стендаль, т. 15, с. 319). *Один из современных исследователей Стендаля, Бардэш...*—См.: Bardèche. Stendhal romancier. Paris, 1946.

Стр. 145. *В русском издании это переведено так...*—См. Стендаль, т. 1, с. 454 (перевод С. Боброва и М. Богословской). *Стендаль считал, что именно так «переведет» его роман Жорж Санд.*—В письме Бальзаку: «Если бы «Монастырь» был переведен на французский язык госпожой Санд, он бы имел успех, но для выражения того, что находится в нынешних двух томах, потребовалось бы три или четыре» (Стендаль, т. 15, с. 323). *Вот отрывок из письма Бейля...*—Письмо к Ди Фьоре 1 ноября 1834 г. (Стендаль, т. 15, с. 265). *«Не знаю, проезжали ли вы на пароходе...»*—«Записки туриста» (Стендаль, т. 12, с. 193—194).

Стр. 148. *Недавно Т. Кочеткова обнаружила... старую итальянскую книгу...*—Имеется в виду третий том «Истории живописи Италии» Луиджи Ланци (1809)—см.: *ВЛ*, 1958, № 5, а также: Мюллер-Кочеткова Т. В. Стендаль, Триест, Чивита-Веккья и... Рига (Рига, Лиесма, 1983). Т. Мюллер-Кочеткова вспоминала: «Эренбург очень заинтересовался этой публикацией, сообщил о ней Арагону и послал ему фотокопию странички Стендаля. Арагон попросил известного знатока стендалевских рукописей Анри Мартино высказаться по этому поводу, а Илье Григорьевичу и мне написал большое письмо. Анри Мартино подтвердил: да, это действительно Стендаль» (Воспоминания об Илье Эренбурге. М., Советский писатель, 1975, с. 274).

Стр. 149. *Он писал в 1812 году из Москвы...*—графине Дарю 16 октября (Стендаль, т. 15, с. 123); *...вспоминая Россию, он говорил...*—См.: «История живописи в Италии» (Стендаль, т. 6, с. 255).

Стр. 150. *«Можно лгать в любви, в политике...»* — См. воспоминания А. Сереброва-Тихонова «О Чехове» (А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., Художественная литература, 1986, с. 594; далее — ссылки на это издание).

Импрессионисты.— Впервые — «Французские тетради». М., 1958. Эссе было подготовлено к печати в третьем выпуске альманаха «Литературная Москва» в 1957 г., но набор его рассыпали, а издание альманаха запретили.

Стр. 151. *Кватроченто* — итальянское наименование XV века.

Стр. 152. *Энгр восклицал: «До чего это безнадежно!..»* — Отзывы о Курбе Эренбург приводит по двухтомному изданию «Courbet raconté par lui-même et par ses amis» под ред. П. Куртиона (Женева, т. I, 1948; т. II, 1950). Ссылки на наличествующие русские источники приводятся.

Стр. 153. *«Как может прийти в голову...»* — Из статьи П. Мериме в «Moniteur universel» 15 июня 1853 г.

Стр. 154. *Золя писал: «Вы знаете, какое впечатление...»* — Из статьи в газ. «Evenment» 7 мая 1866 г.

Стр. 157. *«Что за картина! Что за сюжет!..»* — Запись 15 апреля 1853 г. цитируется по изданию «Дневник Делакруа». М., Искусство, 1950, с. 261. *Он восторженно писал о двух его* ⟨Курбе⟩ *картинах.*— Запись 3 августа 1855 г. («Дневник Делакруа», с. 413). *Валлес писал в 1866 году...*— См.: Курбе Г. Письма, документы, воспоминания современников. М., Искусство, 1970, с. 117.

Стр. 158. *«Каждая эпоха может быть...»* — Из письма к молодым художникам в связи с предложением открыть мастерскую 25 декабря 1861 г. (там же, с. 125).

Стр. 159. *Доклад, являющийся защитительной речью Курбе.*— Там же, с. 195—198. *Луи Арагон в страстной книге, посвященной Курбе* — L'exemple du Courbet. Paris, 1952; см.: Арагон Л. Литература и искусство. М., Гослитиздат, 1957, с. 221.

Стр. 161. *Репин... писал из Парижа...*— Неточно; речь идет о письме И. Е. Репина художественному критику Н. А. Александрову от 16 марта 1876 г., где говорится: «Обожаю всех экспрессионистов!..» (см.: Репин И. Е. Избранные письма в 2-х томах, т. 1. М., Искусство, 1969, с. 175). *Критик Леруа... презрительно назвал их «импрессионистами».*— В статье: Leroy L. L'exposition des Impressionistes (Charivari, 25 апреля 1874).

Стр. 166. *Плеханов писал...*— «Письма без адреса. Письмо четвертое».

Стр. 167. *Не причины капитуляции Бреды нас волнуют.*— Речь идет о картине Веласкеса «Сдача Бреды» (1634—1635).

Стр. 172. *«Цвет — это дело вкуса...»* — В записи художника Жоржа Жанио (см.: Мастера искусств об искусстве, т. 5, ч. I. М.,

Искусство, 1969, с. 29). *«У меня в голове много замыслов...»*— Из письма французскому критику Теодору Дюре 11 декабря 1874 г. (см.: Писсарро Камиль. Письма. Критика. Воспоминания современников. М., Искусство, 1974, с. 56). *Год спустя он сообщал тому же адресату*— письмо от 12 июня 1875 г. (там же, с. 56—57); *...в 1882 году он писал.*— Там же, с. 63.

Стр. 177. *...смуглый мальчик Пабло*— будущий Пикассо.

Стр. 178. *В старости он писал молодому художнику*— письмо Шарлю Камуэну 13 сентября 1903 г. (см.: Мастера искусств об искусстве, т. 5, ч. I, с. 148).

Пабло Пикассо.— Впервые под названием «К рисункам Пабло Пикассо»— Иностранная литература, 1956, № 10; в таком же виде вошло во «Французские тетради»; переработано для Собрания сочинений (*СС*, т. 6).

Стр. 184. *«Могу рассеять опасения...»*— «Семидневный смотр французской живописи» (см. Маяковский В. В. ПСС, т. 4. М., Гослитиздат, 1957, с. 245—246).

Стр. 189. *Клод Руа пытается проанализировать...*— См.: Roy Claude. Picasso. La guerre et la paix. Paris, 1954.

Стр. 191. *Недавно я видел фильм кинорежиссера Клузо*— «Тайна Пикассо» (1956, спецприз на Каннском кинофестивале).

О поэзии Поля Элюара.— Впервые— в качестве предисловия к сборнику П. Элюара «Стихи» (М., Гослитиздат, 1958); одновременно— «Французские тетради». Все цитаты из Элюара приводятся в переводе Эренбурга.

Стр. 193. *«Люди созданы, чтобы понять друг друга...»*— Из третьего стих. «Смерть, любовь, жизнь» книги «Феникс».

Стр. 194. *Много русских поэтов... пытались перевести стихи Верлена: «Сердце мое плачет...»*— Перевод Эренбурга 1914 г. (см. *ТД*, с. 84).

Стр. 195. *«Это горячий закон людей...»*— Из стих. «Добрая справедливость» (кн. «Суметь все сказать», 1951). *«Мы идем вдвоем...»*— из стих. «Вдвоем» (кн. «Феникс», 1951).

Стр. 196. *«Что вы хотите...»*— из стих. «Затемнение» (кн. «Поэзия и правда», 1942). *«Есть слова, которые помогают жить...»*— Из стих. «Габриель Пери» (кн. «Лицом к лицу с немцами», 1944).

Стр. 198. *Он возмущался теми, кто отдал смерти молоденького солдата Фернана Фонтэна.*— Из стих. «Фернану Фонтэну. Призыва 1916 года, убит 20 июня 1915». *«Ты пришла, я был печален...»*— Из стих. «Ты со мной сегодня, Доминика». *«Если я вам скажу, что на ветвях...»*— Из стих. «Целью поэзии должна быть примененная к жизни правда» (кн. «Политические стихи», 1948).

Стр. 199. *Они издавали журнал... «Сюрреализм на службе революции»*— Этому журналу Эренбург посвятил издевательский памф-

лет «Сюрреалисты» (1933), в котором, в частности, писал, что среди сотрудников этого журнала «мы встречаем имена поэтов, которые еще несколько лет назад писали настоящие стихи,— Андре Бретона и Поля Элюара» (см. *ЗР*, с. 241).

Стр. 200. *«Маки»* — французские партизаны времен второй мировой войны. *Когда он говорил... о горе Грамос...*— Из стих. «Гора Грамос» (кн. «Урок морали», 1949); *гора Грамос* — один из опорных пунктов греческих партизан в 1949 г.

Стр. 201. *В одной поэме о любви он писал...*— «Писать, рисовать, чеканить» (из кн. «Феникс»).

ПЕРЕЧИТЫВАЯ ЧЕХОВА

Эссе «Перечитывая Чехова» было написано в начале 1959 года; это последняя относительно большая работа Эренбурга перед тем, как он вплотную принялся за мемуары «Люди, годы, жизнь». «Перечитывая Чехова» продолжает эссеистику писателя 1955—1958 годов, перекликаясь во многом с «Уроками Стендаля».

Литературные вкусы Эренбурга мало менялись со временем. Л. Толстой никогда не был его кумиром; он рано охладел к Достоевскому; зато любовь к Гоголю сохранил с юности. Вспоминая в мемуарах друга молодых своих парижских лет Т. И. Сорокина, Эренбург писал: «Среди его многих заслуг передо мной укажу, что он столько говорил мне о «Палате № 6», о «Черном монахе», что заставил меня снова взять книги Чехова, которого я знал по годам отрочества. Благодаря Тихону Чехов с тех лет стал моим любимым писателем». Эренбург постоянно перечитывал чеховскую прозу и письма, воспоминания о нем; работа над очерком о Чехове позволяла подвести итог многолетним раздумьям.

Задаваясь вопросом, в чем разгадка жизненности Чехова, почему он перерос свое время, Эренбург подчеркивает прежде всего чеховскую человечность, совестливость, глубокое понимание им душевного мира героев. В годы, когда выражение «литература и жизнь» входило в названия хрущевских выступлений и стало заголовком вновь созданной газеты, Эренбург в противовес официальным банальностям говорил о сложности, многообразии связей подлинного художника с жизнью народа.

В иных мимоходных суждениях эссе (о «Бесах», о приговоре истории, вынесенном дореволюционной эпохе и пр.) Эренбург не сумел подняться над своим временем — не забудем, однако, что это удел крайне редких единиц, а в 1959 году надежды всей российской интеллигенции были связаны с совершенствованием, очеловечением реально существовавшего в стране строя...

«Перечитывая Чехова» Твардовский напечатал в *НМ* (1959, № 5, 6). Критика отреагировала на очерк спокойно, вяло (политическая чаша весов в очередной раз качнулась, теперь уже влево, и «хамелеонствующие» критики решили, что нападать на Эренбурга не время).

Летом 1959 года Эренбург написал статью «Сахалинская страница» для готовившегося на Сахалине сборника, посвященного Чехову. Готовя «Перечитывая Чехова» к отдельному изданию, Эренбург включил в его третью главку большую часть сахалинской статьи, а седьмую разделил на две. Книга «Перечитывая Чехова» вышла в издательстве «Художественная литература» в самом начале 1960 года; она печатается здесь по последнему прижизненному изданию 1965 года.

Стр. 205. *...он писал посредственному беллетристу Тихонову.*— 7 марта 1889 г. (Чехов. Письма, т. 3, с. 173—174; далее обозначается — Письма).

Стр. 206. *В письме Чайковскому...*— Письмо М. П. Чайковскому 16 марта 1890 г. (Письма, т. 4, с. 39). *В декабре 1889 года Чехов пишет Суворину.*— См.: Письма, т. 3, с. 304.

Стр. 208. *Я раскрываю том «Энциклопедического словаря»* — трехтомный словарь (М., 1954).

Стр. 209. *Чехов писал, что он не любит Гончарова.*— В письме А. С. Суворину 4 мая 1889 г. (Письма, т. 3, с. 203).

Стр. 210. *Чехов писал о Писемском.*— В письме А. С. Суворину 26 апреля 1893 г. (Письма, т. 5, с. 204). *«Наши читают Писемского...»* — Из письма А. С. Суворину 13 февраля 1893 г. (Письма, т. 5, с. 171).

Стр. 211. *Чехов как-то обозвал его* ⟨Мережковского⟩ *«сытейшим».*— В письме В. С. Миролюбову 17 декабря 1901 г. (Письма, т. 10, с. 142). *«...нет простоты, и талант его напоминает пение...»* — Из письма М. Горькому 29 июля 1902 г. (Письма, т. 11, с. 13).

Стр. 212. *Стендаль писал...*— Эта мысль, записанная на полях рукописи романа «Люсьен Левен», была дорога Эренбургу, и он часто приводил ее в своих статьях.

Стр. 213. *«Когда мне говорят о художественном...»* — Из письма И. Л. Леонтьеву (Щеглову) 22 марта 1890 г. (Письма, т. 4, с. 45). *Чехов однажды сказал Горькому...*— Цитируются воспоминания М. Горького «А. П. Чехов» (1905).

Стр. 215. *«На критики обыкновенно не отвечают...»* — Из письма В. М. Лаврову 10 апреля 1890 г. (Письма, т. 4, с. 56—57).

Стр. 216. *«Мне хотелось бы написать много...»* — Из письма В. С. Миролюбову 17 декабря 1901 г. (Письма, т. 10, с. 142). *«Из книг, которые прочел и читаю...»* — Из письма А. С. Суворину 9 марта 1890 г. (Письма, т. 4, с. 32). *«Государство запретило Вам пи-*

сать...» — Из письма А. С. Суворину 4 марта 1899 г. (Письма, т. 8, с. 112).

Стр. 218. *Он писал о романе Сенкевича...* — В письме А. С. Суворину 13 апреля 1895 г.; речь идет о романе «Семья Поланецких» (Письма, т. 6, с. 54). *Говоря об одном русском беллетристе...* — О К. С. Баранцевиче в письме А. С. Суворину 15 августа 1894 г. (Письма, т. 5, с. 311). *«Замечено было, что во время экзекуции...»* — Из письма А. С. Суворину 6 февраля 1898 г. (Письма, т. 7, с. 166—168).

Стр. 219. *«В деле Золя «Новое время» вело себя просто гнусно...»* — Из письма Ал. П. Чехову 23 февраля 1898 г. (Письма, т. 7, с. 175).

Стр. 220. *Ю. Соболев писал...* — См.: Соболев Ю. Чехов. М., Жур.-газ. объединение, 1934, с. 194. *Плещеев писал Чехову...* — 14 апреля 1888 г. (см.: Слово, сб. 2. М., 1914, с. 245). *Чехов отвечал...* — 10 или 11 октября 1888 г. (Письма, т. 3, с. 25). *Плещеев, однако, не нашел в присланном рассказе...* — В письме 6 октября 1888 г. (см.: «Переписка А. П. Чехова», т. 1. М., Художественная литература, 1984, с. 350). *«Я не либерал...»* — Из письма А. Н. Плещееву 4 октября 1888 г. (Письма, т. 3, с. 11). *«Правда, подозрительно в моем рассказе...»* — Из письма А. Н. Плещееву 9 октября 1888 г. (Письма, т. 3, с. 19).

Стр. 222. *«Не дело художника решать...»* — Из письма А. С. Суворину 27 октября 1888 г. (Письма, т. 3, с. 45—46). *«Художник должен быть не судьею...»* — Из письма А. С. Суворину 30 мая 1888 г. (Письма, т. 2, с. 280). *«Вы браните меня за объективность...»* — Из письма А. С. Суворину 1 апреля 1890 г. (Письма, т. 4, с. 54).

Стр. 224. *«Это замечательное художественное произведение», «Писать, писать...»* — Из письма М. О. Меньшикову 28 января 1900 г. (Письма, т. 9, с. 30).

Стр. 226. *«Все близко соприкасавшиеся с Чеховым...»* — Из воспоминаний С. Я. Елпатьевского «Антон Павлович Чехов» (1909) — см.: А. П. Чехов в воспоминаниях..., с. 561. *Сергеенко: «Его скромность...»* — «О Чехове» (приложение к «Ниве», 1904, № 10). *Лазарев-Грузинский: «Чехов был одним...»* — Из воспоминаний «А. П. Чехов» (см.: А. П. Чехов в воспоминаниях..., с. 90). *«...есть еще одно, чего не хочется простить ее автору...»* — Из письма А. Н. Плещееву 15 февраля 1890 г. (Письма, т. 4, с. 18). *О романах Достоевского в одном из писем...* — В письме А. С. Суворину 5 марта 1889 г. (Письма, т. 3, с. 169).

Стр. 227. *«...у Вас, по моему мнению, нет сдержанности».* — Из письма М. Горькому 3 декабря 1898 г. (Письма, т. 7, с. 352).

Стр. 228. *«Искусство тем особенно и хорошо...»* — См. воспоминания А. Сереброва-Тихонова «О Чехове» (А. П. Чехов в воспоминаниях..., с. 594). *«Вот меня упрекают...»* — Там же.

Стр. 229. *«Дело писателя не обвинять...»* — Из письма А. С. Суворину 6 февраля 1898 г. (Письма, т. 7, с. 168).

Стр. 230. *«Я долго писал...»* — Из письма А. С. Суворину 28 июля 1890 г. (Письма, т. 5, с. 217).

Стр. 232. *«До поездки «Крейцерова соната»...»* — Из письма А. С. Суворину 17 декабря 1890 г. (Письма, т. 4, с. 147). *«Да, много чего я там насмотрелся...»* — И. Л. Леонтьев-Щеглов. «Из воспоминаний об Антоне Чехове» (1905) — см.: А. П. Чехов в воспоминаниях..., с. 75.

Стр. 234. *Куприн писал...* — В воспоминаниях «Памяти Чехова» (1904), см.: А. П. Чехов в воспоминаниях..., с. 524. *«Антон Павлович, не так девушки уходят в революцию...»* — Из воспоминаний В. В. Вересаева «А. П. Чехов» (1929), см.: А. П. Чехов в воспоминаниях..., с. 602. *«Рассказ «Невеста» искромсал...»* — Из письма В. В. Вересаеву 5 июня 1903 г. (Письма, т. 11, с. 218).

Стр. 236. *«Племянник Рамо»* — произведение Д. Дидро (1779).

Стр. 237. *«...все женщины и девицы Тургенева...»* — Из письма А. С. Суворину 24 февраля 1893 г. (Письма, т. 5, с. 174).

Стр. 238. *«Каждую ночь просыпаюсь и читаю «Войну и мир»...»* — Из письма А. С. Суворину 25 октября 1891 г. (Письма, т. 4, с. 291). *Бунин добавляет...* — Из воспоминаний «О Чехове» (1953), см.: Бунин И. А. Собр. соч., т. 9. М., Художественная литература, 1967, с. 187; далее — ссылки на это издание). *«Я ее когда-то читал...»* — Из письма М. П. Чехову в апреле 1879 г. (Письма, т. 1, с. 29). *«Только вот Вам мой читательский совет...»* — Из письма Л. А. Авиловой 19 марта 1892 г. (Письма, т. 5, с. 26).

Стр. 239. *«Как-то писал я Вам...»* — Из письма Л. А. Авиловой 29 апреля 1892 г. (Письма, т. 5, с. 58). *«Когда я дочитал вчера вечером...»* — Цитируется по воспоминаниям А. И. Ульяновой-Елизаровой (см.: Ленин о литературе и искусстве. М., Художественная литература, 1986, с. 424).

Стр. 246. *«Это совершенно необыкновенная, чарующая вещь...»* — Из статьи «Слово о Чехове» (1954) — см.: Манн Т. Собр. соч., т. 10. М., Гослитиздат, 1961, с. 524—525. *Куприн писал о Чехове...* — Op. cit., с. 532—533.

Стр. 247. *«Можете себе представить, одна знакомая...»* — Из письма Л. А. Авиловой 29 апреля 1892 г. (Письма, т. 5, с. 58). *«Если в самом деле похоже...»* — Из письма А. С. Суворину 17 декабря 1895 г. (Письма, т. 6, с. 111). *Лика писала Чехову.* — 1 ноября 1896 г. (см.: Переписка А. П. Чехова, т. 2, с. 47).

Стр. 248. *«Я поднял его...»* — Из письма А. С. Суворину 8 апреля 1892 г. (Письма, т. 5, с. 49). *«Может быть, это глупо...»* — Из письма Л. С. Мизиновой Чехову 2 ноября 1893 г. (Переписка А. П. Чехова, т. 2, с. 35). *«Вы отлично знаете, как я отношусь к вам...»* — Цитируется по кн.: Соболев Ю. Чехов. М.,

1934, с. 208—209. *«Видно, уж мне суждено так...»* — Там же, с. 212.

Стр. 249. *В воспоминаниях о Чехове писательница Авилова...* — См. Авилова Л. А. А. П. Чехов в моей жизни (А. П. Чехов в воспоминаниях..., с. 121—208). *«Например, у тебя получится лунная ночь...»* — Из письма Ал. П. Чехову 10 мая 1886 г. (Письма, т. 1, с. 242).

Стр. 250. *Я перечитываю записные книжки Чехова.* — См.: Чехов. ПСС. Сочинения, т. 17, с. 67, 169. *«Не зализывай, не шлифуй...»* — Из письма Ал. П. Чехову 11 апреля 1889 г. (Письма, т. 3, с. 188).

Стр. 251. *«Поэтами, милостивый государь...»* — См.: Бунин И. О Чехове (Бунин, т. 9, с. 190).

Стр. 254. *«Описания природы хороши...»* — Из письма А. С. Суворину 24 февраля 1893 г. (Письма, т. 5, с. 175). *«Чехова, как художника, нельзя даже сравнить...»* — См.: Сергеенко П. Толстой и его современники. М., изд. Саблина, 1911, с. 228—229.

Стр. 255. *«Говорить об искусстве, что оно одряхлело...»* — Из письма А. С. Суворину 4 января 1898 г. (Письма, т. 7, с. 143—144). *«Импрессионизм появляется как перерождение...»* — Из статьи Б. Михайловского «Импрессионизм в русской литературе» (Литэнциклопедия, т. 4, к. 484). *«Импрессионизм Чехова...»* — См.: Соболев Ю. Чехов, с. 290.

Стр. 256. *«По-моему, написав рассказ...»* — Из воспоминаний Бунина «О Чехове» (Бунин, т. 9, с. 179). *«...вычеркивайте, где можно...»* — Из письма М. Горькому 3 сентября 1899 г. (Письма, т. 8, с. 258).

Стр. 257. *«Особенно эта несдержанность чувствуется...»* — Из письма М. Горькому 3 декабря 1898 г. (Письма, т. 7, с. 352).

Стр. 258. *Жан-Луи Барро говорит о чеховском театре.* — В кн.: «Размышления о театре» (М., Изд. ин. лит., 1963, с. 166), в главе «Почему «Вишневый сад»?».

Стр. 262. *«Не сомневаюсь, занятия медицинскими науками...»* — Из «Автобиографии» (Чехов А. ПСС. Сочинения, т. 16, с. 271).

Стр. 263. *«Несомненное несчастье для Чехова — то, что он родился в России...»* — Елпатьевский С. Близкие тени. СПб, 1909, с. 80—81 (из публикации в книге «А. П. Чехов в воспоминаниях...» исключено).

Стр. 264. *Елпатьевский в статье, которую я цитировал...* — Там же, с. 84—85.

Стр. 265. *«Естественные науки делают теперь чудеса...»* — Из письма А. С. Суворину 27 марта 1894 г. (Письма, т. 5, с. 284). *Он писал по поводу романа Бурже...* — в письме А. С. Суворину 7 мая 1889 г. (Письма, т. 3, с. 207—208); речь идет о романе «Ученик».

Стр. 266. *Он писал Дягилеву...*—30 декабря 1902 г. (Письма, т. 11, с. 106). *«Я хочу, чтобы люди не видели войны там...»*—Из письма А. С. Суворину 15 мая 1889 г. (Письма, т. 3, с. 216). *«Расчетливость и справедливость...»*—Из письма А. С. Суворину 27 марта 1894 г. (Письма, т. 5, с. 283—284).

Стр. 268. *Горький приводил в своих воспоминаниях...*—См.: А. П. Чехов в воспоминаниях..., с. 447. *«Боже мой, как богата Россия...»*—Из письма Чеховым 16 мая 1890 г. (Письма, т. 4, с. 82).

Стр. 269. *«Карантины мера не серьезная...»*—Из письма А. С. Суворину 17 января 1897 г. (Письма, т. 6, с. 273). *«Национальной науки нет...»*—См.: Чехов А. ПСС, Сочинения, т. 17, с. 153. *«Мережковский, которого я встретил...»*—Из письма И. П. Чехову 24 марта 1891 г. (Письма, т. 4, с. 202).

Стр. 270. *«Надо быть быком...»*—Из письма А. С. Суворину 27 мая 1891 г. (Письма, т. 4, с. 237). *На вопрос Федорова...*—См. воспоминания Л. К. Федоровой (Чехов А. П.—Лит. наследство, т. 68. М., Изд-во АН СССР, 1960, с. 632).

Стр. 271. *Томас Манн мог сказать...*—См. op. cit.

СТАТЬИ И ВЫСТУПЛЕНИЯ О ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ

Глазами Василия Гроссмана (с. 275).—Впервые—*ЛГ*, 23 февраля 1946; печатается по тексту газеты. Отклик на кн. В. Гроссмана «Годы войны» (М., Гослитиздат, 1946), в которую вошли повесть «Народ бессмертен», рассказы «Старый учитель» и «Жизнь», военные статьи и очерки 1941—1945 гг.

«Но вот удивительное, странное дело...»—Из очерка «Добро сильнее зла» (1944).

Открытое письмо писателям Запада (с. 278).—Впервые—*ЛГ*, 5 апреля 1950; печатается по тексту т. 7 Собр. соч. Эренбурга (1966). Воззвание о запрещении атомного оружия было принято в Стокгольме 19 марта 1950 г. по инициативе Ф. Жолио-Кюри. Уже к ноябрю 1950 г. воззвание подписало 500 миллионов человек; среди деятелей культуры, подписавших воззвание, были не только настроенные прокоммунистически, но и такие люди, как Томас Манн. Из писателей, к которым Эренбург обратился персонально, ему ответили публично Дж. Пристли и А. Шамсон, отказавшиеся подписать воззвание. 12 августа 1950 г. Эренбург напечатал в *ЛГ* статью «Ответ на ответы», в которой высказался о зарубежных откликах на его «Открытое письмо».

Почти все Ваши книги переведены на русский язык.—Книги Хемингуэя издавались по-русски в 1934—1939 гг. и затем—с 1956 г. *«Семья Тибо» хорошо знакома нашим читателям.*—Была издана

по-русски в 1936 г. *Вы любезно сопроводили английский перевод моих статей военного времени.*— См. предисловие Пристли в кн. «Памятные книжные даты 1991» (М., Книга, 1991, с. 151). *После Конгресса сторонников мира...*— Париж, май 1949 г. *Наши читатели знают Ваши романы.*— Романы А. Шамсона издавались по-русски в 1930-е годы, *«Кладезь чудес»* был издан в СССР в 1947 г. *Вы написали книгу о Вашей поездке.*— «Русский дневник» Дж. Стейнбека был впервые опубликован в СССР (в сокращении) в 1990 г. (Знамя, № 1, 2). *Вам не понравилась советская пьеса.*— «Русский вопрос» К. Симонова, которая, как пишет Стейнбек, шла тогда в трехстах советских театрах и о которой его все спрашивали; Стейнбек, подробно изложив содержание пьесы, писал, что она «не способствует лучшему пониманию Америки и американцев».

«Римские рассказы» Альберто Моравиа (с. 285).— Впервые — в качестве предисловия к этой книге (М., Изд. ин. лит., 1956). В 1958 г. это же издательство выпустило с предисловием Эренбурга роман А. Моравиа «Чочара». Статья печатается по т. 6 Собр. соч. Эренбурга (1965).

«Из книг, вышедших в Италии...» — Из статьи «Культура и фашизм» (см.: *ЗР*, с. 83). *«Похитители велосипедов»* — фильм реж. В. де Сики (1950). *«Два гроша надежды»* — фильм реж. Р. Кастеллани (1952). *«Рим в одиннадцать часов»* — фильм реж. Дж. де Сантиса (1952).

О стихах Бориса Слуцкого (с. 290).— Впервые — *ЛГ*, 28 июля 1956 г.; печатается по т. 6 Собр. соч. Эренбурга (1965). К моменту публикации статьи Эренбурга Слуцкому удалось напечатать в периодике три десятка стихотворений; статья Эренбурга способствовала резкому расширению читательской аудитории Слуцкого, многие его стихи в статье цитировались впервые (первая книга Слуцкого «Память» вышла только в конце 1957 г.). Статья была напечатана в отсутствие главного редактора *ЛГ* Вс. Кочетова и по его возвращении была опротестована публикацией гневного «читательского» отклика учителя физики Н. Вербицкого, в котором «умственный и душевный» мир Слуцкого был назван убогим, а его стихи — мало похожими на поэзию. Яростным и долговременным нападкам подвергалось утверждение Эренбурга о народности поэзии Слуцкого (это свойство было закреплено в критике исключительно за стихами Твардовского, Исаковского и Суркова).

Вниз головой по гулкой мостовой...— Из стих. «В сорока строках хочу я выразить...» (приводилось здесь впервые). *А я не отвернулся от народа...*— Это стих. Эренбург напечатал впервые. *Я встречал их немало, девчонок!..* — Из стих. «Хуже всех на фронте пехоте...». *Пылится платьице бордовое...*— Из стих. «Вот вам село обыкновенное...». *Пять минут осталось до обеда...*— Из стих. «В доме отдыха пищевиков». *Вы не были в районной бане...*— Из стих «Баня». *По*

телефону из Москвы в Тагил...— Из стих. «Телефонный разговор». *Чернявый, маленький, хорошенький...*— Из стих. «Итальянец» (неканоническая редакция). *Шел фильм, и билетерши плакали...*— Из стих. «Броненосец «Потемкин», приводилось впервые. *У Белорусского и Курского...*— Из стих. «Толпа на Театральной площади» (неканоническая редакция) *...напечатано оно недавно в журнале «Пионер».*— № 3, 1956; впоследствии посвящено Эренбургу.

Неистовый Сарьян (с. 298).— Впервые — *ЛГ,* 5 марта 1960 г. Печатается по т. 6 Собр. соч. Эренбурга (1965). Статья написана к 80-летию М. С. Сарьяна под впечатлением поездки по Армении, которую Эренбург предпринял осенью 1959 г. по приглашению Сарьяна.

Предисловие к советскому изданию «Дневника Анны Франк» (с. 301).— Впервые — в кн. «Дневник Анны Франк» (М., Гослитиздат, 1960); не перепечатывалась.

Выступление по радио 27 января 1961 года (с. 306).— Публикуется впервые. Было прочитано Эренбургом по Всесоюзному радио утром 27 января 1961 г.; повторено на торжественном вечере в ЦДЛ в тот же день.

Стихи... Андрея Белого... об атомной бомбе.— Из поэмы «Первое свидание» (см.: Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. М.— Л., 1966, с. 411). *«Я поляк, потому что мне нравится...»*— Из статьи Ю. Тувима «Мы — польские евреи» (1944); по-русски не печаталось; здесь — перевод И. Эренбурга (подробнее об этой статье — в комментариях к 3 главе третьей книги «Люди, годы, жизнь»).

Наш друг Жоржи (с. 314).— Впервые — *ЛГ,* 11 августа 1962 г.; печатается по тексту газеты. Статья написана к пятидесятилетию Ж. Амаду; первая статья Эренбурга, посвященная Ж. Амаду, была написана в 1954 г. и напечатана в качестве предисловия к русскому переводу его романа «Бескрайние земли» (М., Изд. ин. лит., 1956).

Очутившись однажды на аэродроме в Ресифе...— В 1954 г. по пути в Чили, где Эренбург вручал Пабло Неруде премию «За укрепление мира между народами».

Отстаивать человеческие ценности (с. 318).— Впервые — *ЛГ,* 13 августа 1963 г.; печатается по т. 6 Собр. соч. Эренбурга (1965). Статья предетавляет собой текст выступления Эренбурга на сессии Руководящего совета Европейского сообщества писателей, посвященной проблемам романа (Ленинград, 5—8 августа 1963 г.). Это выступление имело достаточно драматичную историю. Осенью 1962 г. началась организованная парт- и литаппаратами кампания против мемуаров Эренбурга «Люди, годы, жизнь». С ноября Эренбургу (впервые за многие годы) перестали заказывать газетные статьи; в декабре с нападками на писателя выступил секретарь ЦК КПСС Л. Ильичев; в конце января 1963 г. «Известия» по указке

«сверху» напечатали большую статью В. Ермилова «Необходимость спора», в которой Эренбург обвинялся в молчании в годы сталинской диктатуры; было задержано издание его Собрания сочинений. 8 марта 1963 г. с разнузданными и безграмотными нападками на мемуары выступил Н. Хрущев. После этого приостановили печатание в *НМ* пятой книги мемуаров и началась массированная травля писателя в прессе, вызвавшая значительный резонанс на Западе. Особенно резкой была реакция левой интеллигенции. В этих условиях, получив приглашение на ленинградскую сессию, Эренбург не счел возможным им воспользоваться. Это, в свою очередь, грозило международным скандалом (власти были заинтересованы в успехе писательского форума, на открытие которого отрядили самого Шолохова), и советские организаторы сессии были вынуждены обратиться за помощью к Хрущеву. 3 августа в Кремле Хрущев принял Эренбурга и заявил ему, что был не прав в своей критике мемуаров, о которых судил по надерганным для него цитатам; он заверил Эренбурга, что отныне его рукописи не будут подвергаться никакой цензуре. 5 августа Эренбург прилетел в Ленинград, а 7-го выступил на сессии. Выступление Эренбурга, произнесенное с большим подъемом, показало, что он отнюдь не сломлен и что кампании его травли дан отбой.

...присутствую при диалоге глухих.— Советские участники сессии Шолохов, Леонов, Федин и литчиновники меньшего ранга выступали с ортодоксальными речами, как бы не слыша того, что говорили их западные коллеги («Мы приехали сюда не для того, чтобы нас воспитывали»,—заметил по этому поводу президент сообщества Дж. Вигорелли). *«47»*—объединение западногерманских писателей, куда вошли Г. Белль, Г. Рихтер и др., создано в 1947 г. *О догматизме одной страны на Востоке.*— Имеется в виду маоцзедуновский Китай. *Любой автор, когда садится за книгу, думает, что он сообщит то, что до него не говорили.*— Твардовский увидел в этих словах иронию и, выступая на сессии 8 августа, сказал: «Я не согласен с Ильей Эренбургом, который иронически отозвался о самоутверждении художнического сознания в процессе работы, что он, художник, якобы умнее других, что он первооткрыватель. Без такого чувства невозможно создать что-нибудь сколько-нибудь значительное» (*ЛГ,* 10 августа 1963 г.). *Лев Толстой говорил о Чехове.*— См. примеч. к с. 254. *Я приводил в моей книге слова Жан Ришара Блока...*— См. «Люди, годы, жизнь», книга пятая, глава 19.

Данте — величие поэзии (с. 324).— Впервые—*ЛГ,* 30 октября 1965 г. (под заголовком «О Данте»), затем—«Курьер Юнеско» (1966, № 1; напечатано без купюр). Статья представляет собой текст выступления Эренбурга 28 октября 1965 г. во Дворце Юнеско в Париже на торжественном вечере, посвященном 700-летию Данте.

Баткин написал эссе.— См.: Баткин Л. М. Данте и его время. Поэт и политика. М., Наука, 1965. *Неопубликованное эссе Осипа*

Мандельштама «Разговор о Данте».— В СССР было напечатано в 1967 г. уже после смерти Эренбурга; здесь цитируется по машинописной копии, полученной Эренбургом от Н. Я. Мандельштам.

Читая Золя (с. 332).— Впервые — Неделя, 16 октября 1966 г.; печатается по тексту газеты. Статья написана для выступления на меданских чтениях, посвященных Золя (ежегодно в первое воскресенье октября в доме Золя в парижском пригороде Медане проводятся чтения памяти писателя; в 1966 г. Эренбург был приглашен на эти чтения и выступил там с этой речью). Статья, значительная часть которой была посвящена теме антисемитизма, несколько недель пролежала в «Известиях», пока главный редактор не распорядился напечатать ее в приложении к «Известиям» (см. об этом — Оклянский Ю. Счастливые неудачники. М., Советский писатель, 1990, с. 379—389).

Салтыков-Щедрин написал злые страницы о «Нана».— См. «За рубежом» (Салтыков-Щедрин. Собр. соч., т. 14, с. 154—155). *Чехов в переписке неодобрительно отозвался о «Докторе Паскале».*— В письме А. С. Суворину 11 ноября 1893 г. (Письма, т. 5, с. 244). *«Со времени появления «Госпожи Бовари»...»*— Из письма М. М. Стасюлевичу 12 ноября 1882 г. (Тургенев И. С. ПСС, Письма, т. 13, кн. 2. Л., 1968, с. 100). *«У Золя седые волосы...»* — Из кн. «10 л. с.» (*СС*, т. 7, с. 14).

Похвала мастеру (с. 339).— Впервые — *ЛГ,* 31 мая 1967 г.; печатается по тексту газеты. Это последнее выступление Эренбурга в печати; статья посвящена 75-летию К. Г. Паустовского.

ЛЮДИ, ГОДЫ, ЖИЗНЬ

Замысел большого повествования о жизни, о людях, с которыми она сводила, о событиях, свидетелем или участником которых довелось быть, о странах, куда заносила судьба, стал складываться у Эренбурга в середине 1950-х годов.

Первую попытку поделиться с читателями рассказом о своей жизни Эренбург предпринял еще в условной форме «Книги для взрослых», соединявшей роман с мемуарами и вышедшей из печати накануне 1937 года, который никак не располагал к воспоминаниям. «Мы слишком часто бывали в размолвке с нашим прошлым, чтобы о нем хорошенько подумать. За полвека множество раз менялись оценки и людей и событий; фразы обрывались на полуслове; мысли и чувства невольно поддавались влиянию обстоятельств. Путь шел по целине; люди падали с обрывов, скользили, цеплялись за колючие сучья мертвого леса. Забывчивость порой диктовалась инстинктом самосохранения: нельзя было идти дальше с памятью о прошлом, она вязала ноги...» — так говорил о пережитой эпохе

Эренбург, приступая в 1959 году к повествованию о людях, годах и жизни.

Хрущевская оттепель, казалось, открывала возможность вернуться к прошлому и разобраться в нем; за три года после смерти Сталина страна сделала большой шаг к самоочищению. Даря в 1956 году своему знакомому повесть «Оттепель», Эренбург сказал, что все оставшееся время будет писать одну книгу — воспоминания. Однако прошли долгие четыре года, прежде чем он смог еесть за эту большую работу. Тому были причины как внутреннего, так и внешнего порядка. О внутренних причинах Эренбург написал 5 мая 1958 года в Автобиографии: «Мне 67 лет, друзья иногда спрашивают меня, почему я не пишу мемуаров. Для того, чтобы задуматься над прошлым, нужно отъединение и время, а у меня нет ни того, ни другого, я живу настоящим и все еще пытаюсь заглянуть в будущее. Жизнь нельзя просто пересказать, это не интересно. Да и опасно полагаться на память: оглядываясь назад, видишь десятилетия в тумане, лес, а в лесу — случайно запомнившиеся полянки. Для того, чтобы рассказать о жизни, следует ее продумать...» Внешняя причина — политический откат вправо, происшедший в конце 1956 года после восстаний в Польше и Венгрии (последнее было кроваво подавлено Советской Армией), начавшееся наступление сталинистов на интеллигенцию, в которой они видели главную опасность своей власти.

Эссеистика Эренбурга 1955—1958 годов, своеобразная проба мемуаров (Эренбург писал о Бабеле и Цветаевой, о Лапине и Сарьяне, о любимых французских поэтах и художниках, об итальянском кино, о странах, где побывал, об их культуре и традициях), вызывала озлобленные нападки ортодоксальной критики. Победи тогда сталинисты, и самая возможность выхода к читателю с книгой воспоминаний надолго бы закрылась для Эренбурга. За освобождение культуры от гнета сталинского наследия писатель боролся, используя весь свой международный авторитет, влияние в кругах левой интеллигенции Запада, заинтересованность реформистских сил из хрущевского окружения в обновлении страны и в ее престиже. После 1958 года, ославившегося позорным скандалом в связи с нобелевской наградой Б. Л. Пастернаку, советский политический маятник вновь качнулся влево, и Эренбург почувствовал, что приходит время для его заветной работы. «Осенью 1959 года,— вспоминал он позднее,— я часто говорил себе, что нужно сесть за стол и начать книгу воспоминаний; я обдумывал план книги и, как всегда у меня бывало, оттягивал начало работы...» Эренбург решил довести повествование до 1953 года, но уверенности, что удастся напечатать все написанное, у него не было, и впервые за многие годы литературной работы он готов был к тому, что часть написанного останется неопубликованным.

Однако, несмотря на подчас свирепую цензуру, Эренбургу, ценою некоторых дипломатических уступок, удалось напечатать практически все, что он написал,— годы работы над книгой «Люди, годы, жизнь» были временем заметных перемен и сдвигов, и сами эренбурговские мемуары работали, по мере их опубликования, на эти перемены.

Эренбург не раз говорил, что есть писатели, которые целиком выразили себя в книгах, для других же литература была одной из возможных форм участия в жизни. К последним принадлежал любимый Эренбургом Стендаль, таким был и сам Эренбург — потому воспоминания «Люди, годы, жизнь» и оказались одной из самых интересных книг середины века (при всех издержках, неминуемых для подцензурного сочинения в условиях тоталитарного государства). Эта книга сыграла исключительную роль в формировании поколения шестидесятых годов. То обстоятельство, что нынешний читатель располагает знанием куда более острых фактов, чем приведенные на страницах книги Эренбурга, никак не лишает ее интереса и значительности; как раз напротив,— эти знания позволят читателю лучше понять Эренбурга, его недоговоренности, его намеки, его мучения, его веру, его неуступчивость и его компромиссы. Время подтверждает правоту Твардовского, обещавшего этой книге прочную долговечность.

Мемуары «Люди, годы, жизнь» печатаются по тексту трехтомного издания 1990 года (М., Советский писатель), подготовленному нами на основе рукописей книги из фонда И. Г. Эренбурга в ЦГАЛИ и личного архива И. И. Эренбург, а также всех прижизненных публикаций, и впервые представившему итоговую работу Ильи Эренбурга без цензурных изъятий, в ее подлинном виде. Для настоящего Собрания этот текст был сверен с авторской рукописью мемуаров из фонда *НМ* (ЦГАЛИ, ф. 1702, оп. 8, ед. хр. 1261 и др., оп. 10, ед. хр. 770 и др.), что позволило внести в текст ряд поправок и уточнений.

Некоторые наиболее важные в фактическом и идейном планах разночтения из черновых вариантов рукописи приводятся в комментариях. Все опечатки и описки, а также неточности в цитатах исправлены в тексте без специальных оговорок. Случаи стилистической авторской правки цитат из собственных ранних текстов оговорены в комментариях. Факты, события, имена людей, о которых Эренбург вынужден был говорить лишь намеками, как правило, раскрываются в комментариях. Справки даются лишь о тех друзьях и родственниках Эренбурга, чьи фамилии им не названы. В некоторых случаях в комментариях приводятся материалы эренбурговского и иных архивов, дополняющие, уточняющие, а иногда и оспаривающие те или иные утверждения мемуаров. Представлялось также целесообразным дать разъяснения некоторых событий и фактов, которые

в пору написания мемуаров казались автору общеизвестными, но с тех пор перестали быть таковыми.

Информация о встречающихся в мемуарах «Люди, годы, жизнь» именах приводится в Указателе имен в восьмом томе настоящего издания.

Исключительную помощь в работе над комментариями оказала Ирина Ильинична Эренбург; неизменной и разнообразной была помощь автора неопубликованной капитальной библиографии Эренбурга В. В. Попова; не могу не отметить большую и тщательную работу редактора издания *ЛГЖ-90* Г. Э. Великовской — приношу им глубокую благодарность. Благодарю также тех, чьей информацией и советами я пользовался, работая над комментариями,— А. Б. Базилевского, А. М. Баренбойма, А. Ю. Галушкина, Г. Е. Ганейзер, В. П. Купченко, В. Н. Кутейщикову, Л. И. Лазарева, А. М. Ларину, Е. В. Лидину, Б. Я. Майзеля, Л. А. Озерова, А. Н. Пирожкову, М. Л. Полонского, М. Г. Рольникайте, Дж. Рубенстайна, К. Л. Рудницкого, А. А. Саакянц, А. Я. Савич, Б. М. Сарнова, Е. А. Суриц, Д. А. Сухарева, Е. М. Тепера, А. Э. Фридмана, А. А. Шварц, А. В. Щекин-Кротову, Г. Г. Эмина, а также сотрудников московских архивов — ЦГАЛИ, ЦГАОР, ЦГИАМО.

Книга первая

К работе над первой книгой воспоминаний, охватывающей период 1891—1917 годов, Эренбург приступил во второй половине декабря 1959 года. К этому времени он постарался освободиться от многих побочных обязательств, хотя дела, связанные с общественно-политической работой, остались неотмененными. 4 января 1960 года, уезжая по неотложному делу в Стокгольм, Эренбург сообщал Е. Г. Полонской: «Пишу мемуары, но все время отрывают, а хочется восстановить прошлое» (РО ГПБ). Приступая к самому значительному замыслу своей жизни, Эренбург обращался к различным литературным источникам — книгам, газетам, архивным материалам, а также к уцелевшим свидетелям событий (так, 17 февраля 1960 года в письме к В. А. Радус-Зеньковичу, с которым в 1908 году сидел в Мясницкой полицейской части, он спрашивал о дальнейшей судьбе товарищей по подполью; весной 1960 года отдельные главы рукописи посылал с просьбой отметить возможные неточности своему гимназическому товарищу В. Е. Крашенинникову, О. П. Ногиной; летом — другу парижской юности Е. Г. Полонской). 15 апреля 1960 года Эренбург сообщил О. П. Ногиной: «Я закончил первую часть воспоминаний».

Б. М. Сарнов вспоминает тогдашние слова Эренбурга: «Я писал ее для печати. В первой книге, которую я сейчас закончил, есть только одна глава, которая пойдет в архив. Это — глава о Троцком.

Я сам не хочу ее печатать... Я встретился с ним в Вене в 1909 году. Он очень мне не понравился... Авторитарностью, отношением к искусству... Я не хочу сейчас печатать эту главу, потому что мое отрицательное отношение к Троцкому сегодня может быть ложно истолковано. А все остальное хочу напечатать» (*ЛГЖ-90*, с. 16—17); однако после смерти Эренбурга эту главу в его архиве не обнаружили; скорей всего, она так и не была написана.

Работая над мемуарами, Эренбург старался перехитрить цензуру. Так, рассказ о Б. В. Савинкове написан иначе, чем другие портретные главы,— он начинается с ряда эпизодов из жизни автора и поначалу вообще не кажется портретной главой. В воспоминаниях о Бухарине и Сокольникове речь идет только о юности (к рассказу об их дальнейшей судьбе Эренбург предполагал вернуться позднее).

О новой работе писателя 9 апреля 1960 года сообщила *ЛГ*, напечатав главу о Ленине; предваряя эту публикацию, Эренбург писал: «Это глава из книги «Годы, люди, жизнь», над которой я в настоящее время работаю». Название мемуаров изменилось позже; перестановка слов была принципиальной. 4 июня 1960 года, публикуя главу об А. Н. Толстом, *ЛГ* сообщила, что это — отрывок из книги «Люди, годы, жизнь», которая целиком будет печататься в *НМ*.

По существу, «Новый мир» был единственным журналом, которому Эренбург мог предложить свою рукопись, хотя его отношения с Твардовским и были достаточно прохладными. Эренбург обратился к Твардовскому с письмом. А. И. Кондратович вспоминал: «Эренбург писал, что он начал большую работу над воспоминаниями, закончил уже первую книгу и видит, что нигде ее, кроме «Нового мира», он не сможет напечатать. Он просит А. Т. прочитать книгу, и если А. Т. что-то в ней не понравится, он не будет в обиде, если тот ее не примет к печати. А. Т. тотчас же позвонил И. Г. и сказал, что немедленно пришлет курьера, а так как Эренбург жил недалеко от редакции, рукопись через 15 минут лежала у А. Т. на столе... Я не сказал бы, что А. Т. был в восторге от этих воспоминаний. Многое в них раздражало его, но он сразу же почувствовал значение мемуаров — и в творческой биографии самого Эренбурга, и вообще в нашей литературе» (Кондратович А. Новомирский дневник 1967—1970. М., Советский писатель, 1991, с. 107—108). Редакция *НМ*, приняв рукопись в целом, категорически отказалась бороться за прохождение через цензуру главы о «врагах народа» Бухарине и Сокольникове, предоставив автору самому добиваться этого. К тому времени процесс реабилитации жертв сталинского террора уже буксовал, и реабилитация наиболее выдающихся сподвижников Ленина задерживалась. В этих условиях обращаться за разрешением имело смысл лишь к Хрущеву. Суть своей просьбы к нему Эренбург изложил в письме 8 мая 1960 года: «В журнале «Новый мир» начинают

печатать мои воспоминания. В начале я рассказываю о моем скромном участии в революционном движении в 1906—1908 годах. Там я говорю о Бухарине и Сокольникове того времени — о гимназистах и зеленых юношах. Я решаюсь послать Вам эту главу и отчеркнуть те две страницы, которые без Вашего слова не могут быть напечатаны. Особенно мне хотелось бы упомянуть о Бухарине, который был моим школьным товарищем» *(АЭ)*. Одновременно в сопроводительной записке Эренбург писал референту Хрущева по вопросам культуры В. С. Лебедеву: «Из письма Никите Сергеевичу Вы увидите, в чем моя просьба. Может быть, даже не к чему показывать ему две страницы — я думаю сейчас о его времени. Может быть, Вам удастся просто спросить его в свободную минуту, могу ли я упомянуть в своих воспоминаниях восемнадцатилетнего Бухарина (это для меня наиболее существенно)» *(АЭ)*. Оба письма вручила В. С. Лебедеву секретарь Эренбурга Н. И. Столярова.. Вот ее рассказ: «Лебедев прочел письмо и сказал, что у Никиты Сергеевича может быть свое мнение и он его не знает, но ему кажется, что не следует этого печатать, т. к. Бухарин не реабилитирован, народ знает его как врага и вдруг прочтет, как тепло и душевно пишет о нем Илья Григорьевич,— все шишки повалятся на него. В интересах душевного спокойствия И. Г. не печатать этого сейчас. Конечно, если И. Г. будет настаивать, напечатают: ведь у нас цензуры нет, но это не в интересах И. Г. Прощаясь, Лебедев сказал, что письмо он, разумеется, передаст» *(СК)*. Этот разговор показал Эренбургу, что реабилитация Бухарина в ЦК не готовится. Ответа на свое письмо он не получил. Сообщить Твардовскому о полученном отказе было выше его сил, и Эренбург написал, что добровольно снимает те две страницы; вместо них в журнальном тексте появились слова: «Еще не настало время рассказать о всех моих товарищах по школьной организации».

«Люди, годы, жизнь» не были анонсированы *НМ* на 1960 год, их публикация в 8—10 номерах вызвала широкий читательский резонанс; однако критика, ожидая дальнейших частей повествования, о первой книге не высказывалась (несколько доброжелательных рецензий появились лишь в провинциальной прессе). Готовя первую книгу к отдельному изданию вместе со второй (М., Советский писатель, 1961), Эренбург внес в нее ряд дополнений и исправлений. Сразу после публикации в *НМ* первая книга была издана во многих странах мира.

Глава 1

Стр. 343. *Этим летом, в Абрамцеве...»* — Из очерка «Марсель», впервые — Веч. Красная газета, 6 ноября 1926 г.; в сост. цикла «Глазами проезжего» — *БУ* и *ВВ*.

Стр. 345. *...образ Стендаля, созданный... Мериме.*— См. с. 119 наст. тома.

Глава 2

Стр. 348. *Фогт, известный... благодаря памфлету Карла Маркса.*— Имеется в виду работа «Господин Фогт» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 14. М., 1959, с. 395—691).

Стр. 349. *Антон Павлович писал своей сестре.*— Письмо М. П. Чеховой (Письма, т. 4. с. 161—162). Фельетон Буренина напечатан в «Новом времени» 11 января 1891 г. Далее в письмах Чехова указываются только адресаты и даты.

Глава 3

Стр. 351. *...нехорошие статьи в журнале Каткова.*— Имеются в виду письма Фета «Из деревни», печатавшиеся в 1860—1870 годы в журн. «Русский вестник» и направленные против реформ и «нигилистов». *Тургенев вспоминал.*— Эти слова, записанные кем-то из друзей писателя, приводят обычно без указания источника. Схожее высказывание имеется в письме Тургенева С. А. Венгерову от 19 июня 1874 г. (Тургенев И.С. Собр. соч., т. 12. М., 1959, с. 460). *...написал Анненкову*— письмо от 16 (28) февраля 1865 г. (Тургенев И.С. ПССиП. Письма, т. 5. М., 1963, с. 347).

Стр. 352. *Мать моя*— Анна Борисовна (Хана Берковна) Эренбург, урожденная Аренштейн (1857—1918). *Отец*— Григорий Григорьевич (Герш Гершанович) Эренбург (1852—1921). Родители Эренбурга поженились в 1877 г.; писатель был младшим ребенком в семье, где было еще трое дочерей— Мария (1881—1940?), Евгения (1884—1965), Изабелла (1886—1965). У деда И. Эренбурга по отцу, Герша Эренбурга, было 6 сыновей и 6 дочерей. *Я тогда жил в Париже.*— Публикация объявления Бродского застала Эренбурга еще в России; 18 октября 1908 г. он писал сестре Белле из Полтавы в Москву: «Читали ли вы в газетах телеграмму из Иркутска, что там скрылся Эренбург, захватив 50 000 р.?» (ЦГАОР ОО, ф. 102, 1908 г., оп. 238, ед. хр. 5, ч. 46, л. 56).

Стр. 354. *...дама Фамилиант со своими сыновьями.*— Федосия Григорьевна Фамилиант (1868—1941) приходилась дальней родственницей А. Б. Эренбург; ее сыновья Петр Матвеевич Петровский (1892—1973) и Михаил Матвеевич Фамилиант (1893—1949) стали театральными режиссерами (сообщено А. Э. Фридманом). *Дед по матери*— Дойвбер Аренштейн, скончался в Киеве в мае 1903 г. В Автобиографии 1924 г. Эренбург писал, вспоминая детство: «Веснами ездил в Киев к деду. Подражая ему, молился, покачиваясь, и нюхал из серебряной баночки гвоздику» (сб. «Лит. Россия». М., Новые вехи, 1924, с. 375).

Стр. 355. *...три еврея— Зельдович, Цукерман и я.*— Б. Зельдович, Е. Цукерман и не упомянутый автором В. Фридлендер учились в «нормальном» классе, а Эренбург— в «параллельном», где он был

единственным евреем (ЦГИАМО, ф. 371, оп. 1, ед. хр. 580). В *КдВ* Эренбург писал об антисемитизме в гимназии не столь розово: «В гимназии сверстники кричали мне «жид пархатый», они клали на мои тетрадки куски свиного сала» (см. т. 3 наст. изд., с. 538).

Факты гимназического антисемитизма вспоминал в письме к Эренбургу и его однокашник В. Е. Крашенинников, прочтя эту главу: «Ты пишешь, что новичкам-фискалам часто устраивали «темную». Но я помню случай, когда темную устроили не фискалу, а приготовишке, только за то, что он был евреем. Помню, меня это страшно возмутило. Я вступился, кое-как вдвоем мы отбились» (*ФЭ*). *Кишиневский погром* — был учинен 6—7 апреля 1903 г., погибло около 50 евреев, несколько сот было ранено, разграблено и разбито около 700 домов и 600 лавок. Кишиневский погром вызвал протесты передовой русской общественности того времени; он описан, в частности, В. Г. Короленко в очерке «Дом № 13».

Глава 4

Стр. 362. *...память о Ходынке.* — На Ходынском поле в Москве 18 мая 1896 г. была раздача царских подарков по случаю коронации Николая II; в результате давки погибло более тысячи человек.

Стр. 365. *У меня были переэкзаменовки.* — Три переэкзаменовки: по латыни, математике и русскому языку (ЦГИАМО, ф. 371, оп. 1, ед. хр. 664).

Глава 5

Стр. 366. *...меня исключили из шестого класса.* — В октябре 1907 г. Эренбург был задержан полицией; ему грозил «волчий билет», т. е. запрещение учиться в каком-либо учебном заведении России, и тогда его исключили из гимназии «по просьбе родителей»; в анкетах, заполненных в жандармском управлении в 1908 г., Эренбург писал, что «вышел из 6 класса, чтоб готовиться на аттестат зрелости» (ЦГИАМО, ф. 131, оп. 74, ед. хр. 458, л. 10).

Стр. 368. *...о разоблачениях Амфитеатрова.* — Имеется в виду серия фельетонов А. В. Амфитеатрова о царской семье «Господа Обмановы». *...в воспоминаниях Брюсова.* — См.: Брюсов В. Из моей жизни. М., изд. М. и С. Сабашниковых, 1927, с. 51—52.

Стр. 369. *...рукописного журнала «Новый луч».* — Эренбург повторяет здесь ошибку, сделанную еще в *КдВ*: журнал назывался «Первый луч», он был машинописным. В архиве писателя сохранился один номер журнала (ЦГАЛИ, ф. 1204, оп. 2, ед. хр. 371); на титульном листе: «Первый луч. Журнал, издаваемый учениками Московской I Гимназии. 4 параллельного класса. Адрес редакции: Остоженка, Савеловский пер., д. Варваринского Общества кв. 81 И. Г. Эренбург». *...гимназия... Алферовой на Арбате.* — Гимназия А. С. Алферовой находилась в 7-м Ростовском переулке на Плющихе.

Стр. 371. *Звали гимназистку Надя.*— В 1960 г. Н. Я. Белобородова писала Эренбургу: «На днях прочитала в № 8-м «Нов. мира» Ваши воспоминания и Ваши теплые строчки о нашей юной дружбе... Я с нежностью вспоминаю то далекое — такое далекое — время нашей дружбы. Помню наши прогулки, бесконечные «философские» разговоры и споры. Помню, как Вы вводили меня в нелегальные революционные кружки. Как объясняли мне разницу между большевиками и меньшевиками... Ведь несмотря на свои 16—17 лет, Вы были уже матерый революционер, а я, хоть и старше Вас на год, была совсем глупышкой...» «Дорогая Надя,— ответил Эренбург,— я очень обрадовался твоему письму. Я счастлив, что ты прочла те строки, которые продиктованы памятью, нежностью, тем, что оставляет после себя первая любовь. Не хворай и не сдавайся! Привет всем твоим (я ведь тебя видел в последний раз сорок лет назад)...» *(СК).*

Глава 6

Полностью впервые в *ЛГЖ-90.*

Стр. 374. *Фон Котен доносил.*— См.: «Новое о Маяковском» (Лит. наследство, т. 65. М., 1958, с. 444). *Бухарина он окрестил Владимиром.*— Судя по воспоминаниям А. Выдриной-Рубинской, Владимир — партийная кличка Н. И. Бухарина в 1907—1908 гг. (Комсомольская летопись, 1927, № 5-6, с. 67—84).

Стр. 377. *Больше мне не удалось с ним встретиться.*— С. Б. Членов (главный юрисконсульт при наркоме внешней торговли) был арестован в 1936 г. по делу «параллельного антисоветского троцкистского центра», должен был предстать перед судом вместе с Г. Я. Сокольниковым, Ю. Л. Пятаковым, К. Б. Радеком и др., однако лично Сталиным был вычеркнут из обвинительного заключения с явной целью использовать его в будущем против Бухарина; на процессе Н. И. Бухарина его имя упоминалось, однако и там С. Б. Членов не появился; погиб он, видимо, в 1938 г. (см.: Реабилитация. Политические процессы 30—50-х годов. М., Издательство политической литературы, 1991, с. 225). *Его дальнейшая жизнь была очень трудной.*— В журн. редакции текста Эренбург повторил написанное о В. Л. Неймарке в *КдВ*: «Мне рассказывали, что во время гражданской войны белые его повесили» (*НМ*, 1960, № 8, с. 44). Затем Эренбург узнал, что это не так; видимо, он погиб во время сталинского террора 30-х годов.

Глава 7

Стр. 378. *Мой факел старый, просмоленный...*— Из стих. «Посвящение» (Брюсов В. Собр. соч., т. 2. М., 1973, с. 84—85). Далее цитаты приводятся по этому изданию; указываются лишь названия цит. стихов. *Пора сознаться: я — не молод...*— Из стих. «Летом 1912 года». *Но, когда я хотела...*— Из стих. «Долго шли

бульваром», опубл. посмертно — Львова Н. Старая сказка. М., 1914, с. 116. Далее — по этому изданию; указываются названия цит. стихов. *24 ноября Надя покончила жизнь самоубийством.*— Писатель Б. А. Садовской вспоминал: «24 ноября в воскресенье был я на именинах. Надя вызвала меня к телефону. Из отрывистых слов я понял, что ей нестерпимо скучно. «Скучно, прощайте!» Домой я возвратился поздно. Едва успел сесть утром за самовар, меня пригласила к телефону вчерашняя именинница: «Слышали новость? Львова застрелилась» (Встречи с прошлым. Выпуск 6. М., Советская Россия, 1988, с. 130). *И кто в избытке ощущений...*— Из стих. «Близнецы» — Тютчев Ф. И. Лирика, т. 1. М., 1965, с. 147; эпиграф к стих. Брюсова «Демон самоубийства».

Стр. 379. *Любовь, которая ведет нас к смерти...*—Строка из «Божественной комедии» («Ад», песнь пятая, ст. 106), служила эпиграфом к стих. Брюсова «Любовь ведет нас к одному...» и к разделу «Ad Morte» книги Н. Львовой «Старая сказка». *Поверьте, я — только поэтка...*— Из стих. «Мне хочется плакать под плач оркестра». *Ах, разве я женщина? Я только поэтка...*— Из стих. «Почему я со страхом жду от Вас признания?». *...получил от него письмо.*— Письмо Брюсова не сохранилось; в письмах Эренбурга Брюсову (РО ГБЛ, ф. 386) упоминаний о Н. Львовой нет.

Стр. 381. *...в Государственном архиве... я напал на выцветшую бумажку.*— В деле Эренбурга (ЦГАОР, ф. 63, 1907 г., ед. хр. 2686) сохранился «черновой отпуск» на обыск (вызванный «ликвидацией Российской социал-демократической организации «Союз учащихся в средне-учебных заведениях»), протокол обыска, опись предметов, оказавшихся при обыске у Ильи Григорьева Эренбурга. *На фабрике устроили забастовку.*— Забастовкой руководили Эренбург и Бухарин (Н. И. Бухарин писал в Автобиографии: «Во время выпускных экзаменов вел стачку на обойной фабрике Сладкова вместе с Ильей Эренбургом» — Энциклопедический словарь братьев Гранат, т. 41, ч. 1, к. 54).

Стр. 382. *...передовая статья журнала «Звено».*— Была обнаружена при обыске у В. Л. Неймарка; переписанная от руки (не Эренбургом) хранится в фонде вещественных доказательств охранного отделения (ЦГАОР, ф. 1167, оп. 2, ед. хр. 5741, л. 1—2); на первой странице — перечень редакции: Валентин (Неймарк), Надя (Львова), Илья (Эренбург).

Стр. 385. *«Навьи чары»* — роман Ф. К. Сологуба.

Глава 8

Стр. 387. *В Государственном архиве я увидел его донесение.*— Материалы об участии Эренбурга в социал-демократическом союзе учащихся сохранились в фонде охранного отделения

ЦГАОР; документы, относящиеся к следствию и судебному разбирательству по делу Эренбурга (ЦГИАМО, ф. 131, оп. 74, д. 180).

Стр. 390. *Восьмого апреля Асю арестовали.*— На допросах, проведенных Васильевым 8 и 10 апреля, А. А. Яковлева показала: «С Эренбургом я была знакома, но не знаю,— принадлежит ли он к какой-либо организации учащихся, т. к. он мне об этом никогда ничего не говорил... Встречались мы с ним в театре и Народном доме... То лицо, которое должно было прийти за письмом, мне неизвестно». Эренбург на допросе 10 апреля показал, что предъявленные ему письма написаны не им и «адресатки я совершенно не знаю» (д. 180, т. 1, л. 110, 119, 120).

Стр. 391. *...написал в жандармское управление.*— Это было третье заявление Эренбурга в жандармское управление полковнику Васильеву с требованием освобождения по состоянию здоровья (первое от 4 мая в деле отсутствует, заявления от 30 мая и 1 июня 1908 г. приобщены к делу (л. 192, 193). 11 июня 1908 г. товарищ прокурора Московского городского суда по представлению полковника Васильева постановил освободить Эренбурга из-под стражи, отдав его под особый надзор полиции по месту избранного им жительства в г. Харькове (л. 194), затем по просьбе Эренбурга Харьков заменили на Киев, куда он отбыл 26 июня 1908 г. (л. 200).

Глава 9

Стр. 393. *...брат моей матери, либеральный адвокат* — Михаил Борисович Аренштейн (1867—1917); *...я попал к мужскому портному.*— 15 сентября 1908 г. Эренбург сообщал в Киев сестре своей матери М. Б. Лурье: «Паче чаяния я пока остался в Полтаве, но не знаю, окончательно ли. По некоторым соображениям думаю, что удастся устроиться. Пишите мне по адресу: Полтава, Мясницкая ул, д. Толмачева, курсы кройки» (ЦГАОР ОО,ф. 102, 1908 г., оп. 238, ед. хр. 5, ч. 46, л. 49). *На помощь еще раз пришли архивы полиции.*— В ЦГАОР (там же) есть тексты 4-х писем Эренбурга, написанных в сентябре — ноябре 1908 г.

Стр. 396. *...я направился в жандармское управление.*— 27 ноября 1908 г. Эренбург сообщал В. Л. Неймарку: «В сущности, режим стал прескверный. В один прекрасный день я отправился к Вас[ильеву] и просил его оставить меня в Москве на неделю до моего отъезда за границу. Он согласился и был весьма любезен» (ЦГАОР, там же, л. 63). *«Ваш батюшка подал заявление».*— Прошение Г. Г. Эренбурга в Московское губернское жандармское управление подано 4 ноября 1908 г. (ЦГИАМО, ф. 131, оп. 74, д. 180, т. 1, л. 206); 27 ноября Г. Г. Эренбург внес залог 500 р. (л. 209). Как следует из секретной депеши, Эренбург «выбыл из Москвы за границу 4 сего декабря 1908» (л. 211).

Стр. 397. *Отцу было объявлено.*— 11 сентября 1910 г. Московская судебная палата постановила, что Эренбург должен в течение месяца с сего дня избрать место жительства в округе Московской судебной палаты, при неисполнении сего он будет признан уклонившимся от суда и внесенный за него залог обращен в капитал на устройство мест заключения (т. 4, л. 55). 16 ноября 1910 г. судебная палата постановила залог, внесенный Гиршею Эренбургом, обратить в капитал на устройство мест заключения, а И. Эренбурга по возвращении в Россию взять под стражу (л. 102). 29 января 1911 г. «Московские губернские ведомости» в № 9 объявили о розыске В. Неймарка. *Судебная палата в сентябре 1911 года.*— Судебное рассмотрение состоялось 30 сентября 1911 г., приговор объявлен 20 октября 1911 г. (ЦГИАМО, ф. 131, оп. 74, д. 180, т. 1, л. 176—180). В решении записано особое мнение председателя суда Ранга о виновности всех обвиняемых (л. 181). В деле есть перехваченное письмо А. А. Яковлевой во Францию от 11 октября 1910 г.: «Меня поражает, что в обвинительном акте не указано очень много материала, который фигурировал на допросах в Ж[андармском] У[правлении], и довольно-таки солидного. Это, конечно, хорошо, если действительно кем-то уничтожен» (д. 180, т. 3, л. 41). *Там вы найдете Савченко, Людмилу.*— Эренбург не мог вспомнить фамилию «Людмилы», с которой он встретился в Париже. О. П. Ногина, прочитав посланную ей рукопись нескольких глав первой книги «Люди, годы, жизнь», писала ему 21 апреля 1960 г.: «В Париже, видимо, Вы имели дело с Людмилой Сталь; это известная женщина среди большевичек. Я Вам посылаю книгу, где есть ее биография и карточка — посмотрите, м. б., узнаете ее» *(АЭ)*.

Глава 10

Стр. 399. *...по книжке Лиссагаре.*— «История Коммуны 1871 года» Проспера Оливье Лиссагаре издана в 1906 г. под ред. А. В. Луначарского.

Стр. 401. *Потом он относился ко мне благосклонно.*— В 1909 г. М. А. Ингбер поддержал идею Эренбурга издавать сатирические журналы и принял участие в их выпуске.

Глава 11

Впервые под названием «В январе 1909 года» в *ЛГ* 9 апреля 1960 г.

Стр. 403. *...воспоминания Н. К. Крупской.*— «Что нравилось Ильичу из художественной литературы» (1926) — см.: Воспоминания о В. И. Ленине, т. 1. М., 1984, с. 603.

Стр. 404. *...из письма Энгельса.*— Письмо Йозефу Блоху от 21—22 сентября 1890 г. (Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 37, с. 396).

Я, с благоговением глядевший тогда на Владимира Ильича... — Отношение Эренбурга к Ленину претерпело впоследствии ряд изменений. Попав в Париж из России, после подпольной работы, пройдя через тюрьмы, высылку, гласный и негласный надзор, юный Эренбург оказался без всякого дела; свойственный ему иронический взгляд на детали жизни фиксировал неприглядные черты эмигрантского быта, высокомерие одних вождей и нетерпимость к инакомыслию других. Во второй половине 1909 г. Эренбург начал издавать сатирические журналы «Тихое семейство» и «Бывшие люди» (скетчи, стихи, пародии, шаржи на жизнь русской социал-демократической колонии в Париже). Участница парижской большевистской группы Т. И. Вулих вспоминала, как в декабре 1908 г. в группе «появились двое новых — Илья Эренбург и еще одна молодая девица Лиза (Е. Г. Полонская. — *Б. Ф.*) — оба очень молодые и оба приехали учиться. Эренбург производил впечатление гимназиста из состоятельной семьи, был очень скромен, садился всегда отдельно, смотрел и слушал. Через некоторое время они стали приносить на собрание листки, отпечатанные на машинке, в которых очень мило «пробирали» членов Группы. Были иногда очень удачные шутки. Листки имели успех. Ободренные этим, они решили выйти на широкую арену... на одно заседание Эренбург явился с пачкой настоящего журнала под заглавием «Бедные люди». В журнале было несколько карикатур, все очень похожие на оригиналы. Самая удачная была на Ленина. Он был изображен в одежде дворника (памятник и на высоком цоколе Ленин во весь рост) с метлой. Подпись: «тащить и не пущать»... Мы стали расхватывать журнал, раздались шутки, смех. Ленин тоже попросил один номер. Стал перелистывать и по мере чтения все мрачнее и сердитее делалось его лицо; под конец, ни слова не говоря, отшвырнул журнал в сторону... Потом мне передавали, что Ленину журнал ужасно не понравился и особенно возмутила карикатура на него и подпись» (архив Б. И. Николаевского, США; сообщено Дж. Рубенстайном). Эренбурговские журналы упомянул четверть века спустя Г. Е. Зиновьев в незаконченной книге о Ленине: «Нас «поливали» не только Мартов и Дан, но и 〈...〉 сторонники Плеханова — вплоть до Эренбурга (его звали тогда Илья Лохматый; он не был еще известным писателем, не так давно отошел от большевиков и пробовал теперь свои силы на издании юмористического журнала «Бывшие люди», листков против Ленина и т. д.)» — см.: Известия ЦК КПСС, 1989, № 7, с. 166. С начала 1910 г. издание журналов прекратилось, а Эренбург отошел от партийной работы, сосредоточившись на литературной. После более 8 лет эмиграции он вернулся в Россию. Зимой 1917/18 г. в московских газетах «Понедельник власти народа», «Новости дня», «Жизнь», «Возрождение» он печатал статьи, содержавшие резкую критику большевиков и их политики, упоминал первые парижские

встречи с Лениным, Каменевым, Зиновьевым, Антоновым-Овсеенко и др. («Лет десять тому назад юнцом наивным и восторженным прямо из Бутырской тюрьмы попал я в Париж. Утром приехал, а вечером сидел уж на собрании в маленьком кафе «Avenue d'Orleanes». Приземистый лысый человек за кружкой пива, с лукавыми глазами на красном лице, похожий на добродушного бюргера, держал речь. Сорок унылых эмигрантов, с печатью на лице нужды, безделья, скуки, слушали его, бережно потягивая гренадин. «Козни каприйцев», легкомыслие «впередовцев» тож «отзовистов», соглашательство «троцкистов» тож «правдовцев», «уральские мандаты», «цека, цека, ока» — вещал оратор, и вряд ли кто-либо, попавший на это собрание не из «Бутырок», а просто из Москвы, понял бы сии речи. Но в те невозвратные дни был я посвящен в тайны партийного диалекта, и едкие обличения «правдовцев» взволновали меня...» — Новости дня, 14 (27) марта 1918 г.); в этих воспоминаниях не было и тени благоговения. Только пройдя через катаклизмы гражданской войны, Эренбург пришел к признанию Октябрькой революции. В романе «Хулио Хуренито» в главе «Великий инквизитор вне легенды» он доброжелательно, хотя и не без гротеска, изобразил беседу «великого провокатора» Хулио Хуренито с Лениным в Кремле, и Ленин, помнивший «Илью Лохматого» и его сатирические журналы 1909 г., его статьи 1917—1918 гг., отнесся к роману «Хулио Хуренито» с безусловной симпатией.

Глава 12

Стр. 405. *А. С. Шаповалов... рассказывает.*— См.: Шаповалов А. С. В борьбе за социализм. Воспоминания старого большевика-подпольщика. М., изд-во «Старый большевик», 1934, с. 682.

Стр. 406. *Герцен... говорил...*— См.: Герцен А. И. Былое и думы., т. 2. М., 1969, с. 28. *В 1932 году я писал про белых эмигрантов.*— Цит. со стилист. правкой очерк «Павел Горгулов» (*ЗР*, с. 158).

Стр. 408. *Повесился Виталий...*— Виталий — партийная кличка Абрама Яковлевича Елькина (1882?—1909) — профессионального революционера, в 1903—1906 гг. одного из создателей и руководителей большевистской организации в Челябинске. В 8-м томе (*СС*, т. 8) Виталий ошибочно назван Елкиным. Впервые Эренбург упомянул о самоубийстве Виталия в статье «Тихое семейство» (Новости дня, 27 марта 1918 г.).

Стр. 409. *«Десятки раз я заявлял, что Комиссариат просвещения...»* — Из ст. «Ложка противоядия» (1918) — см.: Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2. М., 1964, с. 206. *Большевик Гриша.*— Имеется в виду Григорий Евсеевич Зиновьев. *Иногда устраивались балы.*— Один из таких балов (весной 1909 г.), на котором была

представлена пьеса Л. Андреева «Дни нашей жизни», прошел при ближайшем участии Эренбурга (см.: Дрейден Сим. В зрительном зале Владимир Ильич, кн. 2. М., 1986, с. 20—22).

Стр. 411. *...я прочитал в воспоминаниях С. Гопнер.*— См.: Гопнер С. И. В. И. Ленин в Париже.— Воспоминания о В. И. Ленине, т. 2. М., 1984, с. 297. *...открытки «Какой простор!» и «Остров мертвых»* — репродукции картин И. Е. Репина и А. Беклина.

Стр. 412. *Как я грущу по русским зимам...*— Из стих. «Когда в Париже осень злая» (1912); *Как радостна весна родная...*— первая строфа стих. без названия (1912); *И столько близкого и милого...*— из стих. «О Москве» (1913); *Если я когда-нибудь увижу снова...*— из стих. «России» (1913).— См. т. 1 наст. изд., с. 24, 30, 28.

Глава 13

Впервые под названием «Как я начал писать стихи» в «Веч. Москве» 13 и 15 августа 1960 г.

Стр. 413. *...я познакомился с Лизой.*— Елизавета Григорьевна Полонская, урожд. Мовшенсон (1890—1969) — поэтесса, переводчица, прозаик, участник объединения «Серапионовы братья», близкий друг Эренбурга. Сохранилась их обширная переписка (1922—1967). Прочтя газ. публикацию этой главы, Полонская писала автору 4 сентября 1960 г.: «То, что ты написал, очень меня взволновало. Ты сумел так рассказать о тех днях и годах, что мне стало радостно и весело. Многого не знала я, о многом догадывалась. Но теперь, через много лет, я почувствовала гордость за нашу юность. Только теперь мне стало отчетливо ясно, как мы прорывались, и как дороги стали наши ошибки, и любовь, и колебания. Ты написал прекрасно, искренне, чисто» *(ФЭ)*. Эренбург ответил Полонской 18 октября 1960 г.: «Теперь ты можешь прочесть всю первую книгу «Люди, годы, жизнь». Многое в ней, как и вообще в моей жизни, посвящено внутренне тебе» (ОР ГПБ). О дружбе Эренбурга с Полонской см.: Киреева М. Из воспоминаний (Илья Эренбург в Париже 1909 года). *ВЛ,* 1982, № 9, с. 144—157.

Стр. 414. *...журнал «Северные зори» взял одно мое стихотворение* — «Я шел к тебе...» (Северные зори, 1910, № 5; вышел 8 января). Еще в ноябре 1909 г. Е. Г. Полонская писала родителям из Парижа в Петербург: «Илья все время в Вене, работает там в газете... Он стал писать стихи, и у него находят крупное дарование» *(СК)*. *...Я заговорил... с одним из ближайших соратников Ленина.*— Имеется в виду Л. Б. Каменев. *В Вене я жил у видного социал-демократа X.*— Имеется в виду Л. Д. Троцкий, издававший в Вене с октября 1908 г. более трех лет газету «Правда». Этот эпизод Эренбург впервые привел в последней главе шестой книги (*НМ,* 1965, № 4), а затем перенес его в первую книгу (*СС,* т. 8). На встрече

с читателями в Молодежном клубе интересных встреч 9 апреля 1966 г. Эренбурга спросили об Х., он ответил: «Мои издатели были бы довольны, если б я назвал имя этого человека. Но я считал нетактичным, даже аморальным сделать это, так как мои слова о тогдашнем венском инциденте могли бы быть восприняты как утверждение, подсказанное дальнейшими делами и судьбой этого человека» *(АЭ)*. Теперь, когда на смену десятилетиям чудовищной клеветы на Л. Д. Троцкого и замалчивания его подлинной роли в событиях революции и гражданской войны приходит время объективной оценки его деятельности, представляется оправданным раскрытие имени, скрытого Эренбургом за литерой Х. Отметим, что, насколько нам известно, в литературном наследии Л. Д. Троцкого имя Эренбурга не упоминается. При том, что Троцкий внимательнейше следил за новинками советской литературы и оперативно откликался на них, а книги Эренбурга были чрезвычайно популярны и о них высказывались Ленин, Каменев, Бухарин, Зиновьев, Сталин,— такое молчание Троцкого не кажется случайностью (возможно, в нем отразилась давняя обида на дерзкую выходку молодого Эренбурга). *Моя работа была несложной.*— Т. И. Вулих считает, что это и было причиной отъезда Эренбурга из Вены: «Эренбург обиделся на Ленина и решил поехать в Вену к Троцкому. Но тот принял его довольно равнодушно, не дал ему никакой интересной работы в своей газете, а поручил разносить ее. Неудовлетворенный Эренбург вернулся в Париж, порвал с Группой и занялся литературой. Мы его потом встречали в Латинском квартале, но совершенно преобразившимся. Из чистенького гимназиста «хорошей семьи» он превратился в неряшливого, лохматого представителя богемы. Проводил все дни в кафе и всегда с книгой стихов под мышкой. Лиза с гордостью говорила, что он живет как спартанец, спит без простынь, но переплетает Бальмонта в белый пергамент» (op. cit.).

Стр. 415. *Для Х. обожаемые мною поэты были «декадентами».*— В годы, о которых здесь идет речь, Л. Д. Троцкий резко и безапелляционно высказывался о новейшей русской литературе. «Какому-нибудь Кузмину 〈...〉 вывернувшему любовь наизнанку, может казаться, что он открывает человечеству совершенно новые пути. На самом деле новейший фазис самоопределения буржуазной интеллигенции проходит так «закономерно», что даже скучно смотреть со стороны. Ни одного оригинального штриха! Ни одной самостоятельной формулы! Всюду исторический рецидив, прикрытый литературным плагиатом. Никто не отваживается на попытку «самобытной» философской системы»,— писал Троцкий в статье 1908 г. «Франк Ведекинд» (цит. по сб. «Литературный распад», СПб., 1908, содержавшему, как сказано в предисловии, статьи лиц, которые «стоят на почве пролетарского мировоззрения в его единственно научной форме — марксизма»,— Ю. М. Стеклова, Л. Б. Каменева,

А. В. Луначарского, Л. Д. Троцкого, В. Базарова, Л. Войтоловского, М. Горького). *Он говорил об искусстве как о чем-то второстепенном...*— Это спорное утверждение; живя в Вене, Л. Д. Троцкий регулярно публиковал в газете «Киевская мысль» обзоры художественной жизни Запада; его интерес к литературе и искусству был достаточно глубоким; в предисловии к книге «Литература и революция» (1923) Троцкий писал: «Развитие искусства есть высшая проверка жизненности и значительности каждой эпохи». *Мне сладки все мечты...*— Из стих. «Я». *...Один читатель прислал мне мои ранние стихи*— ленинградский библиограф Я. З. Берман (1889—1973), составивший первую библиографию публикаций Эренбурга (рукопись в ГПБ, С.-Петербург). *Я ушел от ваших громких, дерзких песен...*— первая строка стих. без названия (Северные зори, 1910, № 8, с. 18; исправлено, в журн.— «ярких, дерзких песен»).

Стр. 416. *Довольно! Я знаю и гордые позы...*— Из стих. «Довольно» (Возрождение, 1910, № 4, с. 1). *Печальны и убоги...*— первая строка стих. без названия (Новая жизнь, 1911, № 3, с. 6). *В конце 1909 года... я познакомился с Катей.*— Екатерина Оттовна Шмидт (1889—1978) — первая жена Эренбурга; рассталась с ним в 1913 г.; ей посвящены стихи в цикле «Ручные тени» (1915) — см. т. 1 наст. изд., с. 38. *В одежде гордого сеньора...*— первая строка стих. без названия — см. т. 1 наст. изд., с. 17.

Стр. 417. *Сборник «Стихи» вышел в конце 1910 года.*— Судя по рецензиям на него, не позже августа 1910 г. *...в Ницце у меня родилась дочь Ирина*— Ирина Ильинична Эренбург; в 1933 г. окончила факультет социальной психологии Сорбонны; участница Великой Отечественной войны; переводчица французской прозы, член Союза писателей СССР (псевдоним И. Эрбург), секретарь Комиссии по наследию И. Г. Эренбурга. *Прочитав в «Русских ведомостях» статью Брюсова.*— Ошибка Эренбурга, рец. Брюсова на кн. «Стихи» напечатана в журн. «Русская мысль» (1911, № 2, с. 232—233). В «Русских ведомостях» напечатана рец. Брюсова на «Стихи о канунах» (6 июля 1916 г.). О первой книге Эренбурга в печати высказались также М. А. Волошин (ст. «Позы и трафареты».— Утро России, 12 февраля 1911 г.), назвавший поэта «ослабленным Гумилевым», и Н. С. Гумилев (Письма о русской поэзии.— Аполлон, 1911, № 5, с. 78), отнесшийся к этим стихам отрицательно. «В Эренбурга я поверил по его первым стихам,— писал Брюсов Гумилеву 20 июня 1911 г. в ответ на его оценку.— Продолжаю еще верить. Что у него много слабого — меня не смущает: у кого нет слабого в дебютах» (ИРЛИ, ф. 444, оп. 1, ед. хр. 37).

Стр. 418. *Мне никто не скажет за уроком «слушай»...*— стих. без названия из третьего сборника — «Одуванчики» (Париж, 1912); вторая книга стихов Эренбурга «Я живу» (СПб., 1911) составлена из стихов, посвященных главным образом итальянским впечатлениям.

Как скучно в одиночке... — первая строка стих. без названия (1912) — см. т. 1 наст. изд., с. 22. *За своим абсентом, молча...* — Из стих. «Верлен в старости», вошедшего в четвертую книгу — «Будни» (Париж, 1913) — см. т. 1 наст. изд., с. 29—30.

Стр. 419. *Я перевел его стихи.* — См.: Жамм Франсис. Стихи и проза. М., 1913 (проза переведена Е. О. Шмидт); впоследствии Эренбург переводил и прозу Жамма — «Клара Д'Элебез» (Русская мысль, 1916, № 5). *...его зовут Франсуа Мориак.* — В эссе «Франсуа Мориак и спертость» (1933) Эренбург рассказывал о первой встрече с Мориаком: «Я не помню, о чем я говорил с Мориаком, помню только чехлы на мебели в большой неуютной гостиной и то ощущение спертости, которое меня охватило. Я жил тогда в маленькой комнатушке парижского отеля, на полях жизни, среди стихов Рембо и мечтаний о бифштексе. Дни и ночи я бродил по влажным парижским бульварам. Чехлы на мебели меня потрясли. Я отчетливо помню, как обрадовался, выйдя на улицу» (*ЗР*, с. 228); *...уехал я от него с пустым сердцем.* — Об этой встрече Эренбург писал в ст. «У Франсиса Жамма» (Новь, 26 февраля 1914 г.). Е. Г. Полонская вспоминает в неопубл. книге «Встречи»: «Эренбург увлекался стихами Франсиса Жамма, поклонника «Цветочков Франциска Ассизского». Жамм писал, что ходит босиком и сквозь его драные сандалии прорастают незабудки. Жил он где-то вне Парижа, Эренбург ездил к нему и приехал в восторге от этой простоты, которая сменила изысканность его собственных недавних средневековых увлечений» *(СК)*. *Я посвятил Жамму сборничек стихов «Детское».* — Вышел в Париже в 1914 г. *Зимнее солнце сквозь окна светит...* — Из стих. «Франсису Жамму» (1913) — см. т. 1 наст. изд., с. 32.

Стр. 420. *Владимир Галактионович писал весной 1913 года.* — В 1913 г. Эренбург несколько раз присылал стихи в журн. «Рус. богатство». Приводимые строки взяты из письма Короленко от 16 марта 1913 г. (см.: Короленко В. Г. Собр. соч., т. 10. М., 1956, с. 491). Короленко рекомендовал напечатать оба стихотворения и добавить к общему заголовку «Вздохи из чужбины» в скобках: (Март, 1913 г.) (см.: Письма В. Г. Короленко к А. Г. Горнфельду. Л., 1924, с. 97). Стих. «Значит, снова мечты о России...» (см.: т. 1 наст. изд., с. 31) были вызваны неосуществившимися надеждами на амнистию к 300-летию дома Романовых. В сентябре 1913 г. В. Г. Короленко рекомендовал напечатать стих. Эренбурга «Осень» и «Вечером» (Письма В. Г. Короленко к А. Г. Горнфельду, с. 106), которые были опубликованы в № 11 за 1913 г. с правкой Короленко. *Книга «Будни» продавалась в Москве.* — Это ошибка, т. к. книга «Будни» (Париж) была цензурой запрещена к распространению в России (ЦГАЛИ, ф. 779, оп. 4, ед. хр. 324, л. 39). *В Париже существовал эмигрантский литературный кружок.* — Как пишет Е. Г. Полонская,

этот кружок собирался в так называемой «Русской Академии» — мастерской русских художников и скульпторов, расположенной на Монпарнасе в доме, известном под названием «Ля рюш» (Улей) (см.: Нева, 1987, № 4, с. 193—197). Среди посетителей кружка она называет художника Н. И. Альтмана, скульпторов С. Эрьзю, Старкопфа, Инн. Жукова и Н. Островскую, поэтов В. Инбер, М. Шкапскую, М. Талова, Г. Данаева, прозаика Н. Ангарского.

Стр. 422. *Конь офицера // Вражеских сил...* — Из стих. «Простая песенка» — см.: Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1978, с. 323. *Я читаю, и светает, в четком свете...* — Из стих. «Сологуб» («Будни»), написанного до встречи с Сологубом. *Вместе с Оскаром Лещинским я издавал... журнал «Гелиос».* — «Гелиос» издавался коллегией художников из «Рус. Академии» (Л. Гальперин, О. Лещинский, П. Чичканов). Эренбург ведал поэтическим отделом журнала. Вышло два номера. В № 1 (ноябрь 1913) напечатаны статьи А. Луначарского «Отец художественной критики» (о Дидро), О. Лещинского «О футуризме», И. Эренбурга «Заметки о русской поэзии»; стихи Лещинского и Эренбурга; эссе Инн. Жукова и художника И. Л. Эренбурга, информация о выставке русской народной игрушки, организованной в Париже Н. Л. Эренбург; рецензии и реклама. В № 2 (декабрь 1913) — художественные обзоры А. Мерсеро, Л. Воксель, Н. Л. Эренбург, И. Л. Эренбурга; ст. Чичканова «Фердинанд Ходлер»; стихи В. Инбер, О. Лещинского, К. Волгина, И. Эренбурга; ст. И. Эренбурга «Новые поэтессы», художественная летопись, иллюстрации. *Мы выпустили два номера журнала «Вечера».* — В ред. предисловии к № 1 (май 1914) Эренбург писал: «Потребность издания журнала стихов давно назрела. Лишь прекрасное начинание петербургского Цеха Поэтов «Гиперборей» отчасти заполнило этот пробел. Мы хотели бы объединить на страницах «Вечеров» поэтов, ищущих новых ритмов и новых достижений. Нам равно чужды как перепевы отжившего, так и словесная эквилибристика, прикрывающая убожество нашего «футуризма»... В № 1 были помещены стихи К. Волгина, В. Немирова, стихи из кн. «Noli me tangere» И. Эренбурга, а также реклама «Гиперборея». В № 2 (июнь 1914) вошли стихи Арсения Альвинга (А. А. Смирнова), Елизаветы Бертрам (первая публ. Е. Полонской), Мих. Герасимова, М. Зенкевича, Веры Инбер. М. В. Талов вспоминал: «Я познакомился с поэтом и художником Оскаром Лещинским и поселился в его студии. Стол Оскара был завален корректурными гранками второго номера журнала «Гелиос», а также книги стихов Оскара «Серебряный пепел». Кроме того, готовилась к печати книга П. Чичканова «О творчестве Ходлера», И. Эренбурга «Поэты Франции», книжка стихов Валентина Немирова «Вечерний сад» и, наконец, книга дебютировавшей тогда Веры Инбер — «Печальное вино». Все эти издания финансировал Валентин Немиров, прожигавший одно за другим «наследство всех

своих родных». Здесь я впервые услышал имя Ильи Эренбурга, склонявшееся у Лещинских во всех падежах. Его стихи любили, но были им недовольны, потому что в качестве редактора стихотворной части журнала он широко пользовался своими правами» *(АЭ)*.

Стр. 423. *Я перевел для какого-то журнала рассказ Анри де Ренье.*— Перевод рассказа «Тайна графини Варвары», опубликован в газ. «Утро России» 13 января 1912 г., был выполнен совместно с Е. О. Шмидт (напечатан также в журн. «Прекрасное далеко», 1912, № 3, с. 14—16). *Я много переводил, но переводил стихи.*— Переводы Эренбурга из французских поэтов 1870—1913 гг. составили антологию «Поэты Франции» (Париж, Гелиос, 1914); переводы из Франсуа Вийона вышли в Москве в 1916 г. в изд-ве «Зерна»; антология старых испанских поэтов, подготовленная к печати, несколько раз анонсировалась в 1918 г., но издана не была. Наиболее полно поэтические переводы Эренбурга представлены в *ТД*.

Стр. 425. *Над подушкой картинку повесили...*— Из стих. «В детской» (1915); *Прорастут, прорастут твои рваные рученьки...*— Из стих. «Пугачья кровь» (1915) — см. т. 1 наст. изд., с. 45—46, 68. *Брюсов говорил об этой книге в «Русских ведомостях».*— Рец. Брюсова напечатана 6 июля 1916 г. Среди других откликов на «Стихи о канунах» следует выделить ст. М. Волошина «Илья Эренбург — поэт» (газ. «Речь», 31 октября 1916 г.).

Стр. 426. *Мне передали копию черновика письма Брюсова ко мне.*— Копии материалов из архива В. Я. Брюсова Эренбург получил от И. С. Зильберштейна в феврале и марте 1960 г.; в частности, письмо Брюсова от 5 (18) июля 1916 г.; ответ на него Эренбурга 7 августа 1916 г. Переписка Эренбурга и Брюсова полностью публикуется в томе «Лит. наследства» — «Брюсов и его корреспонденты» (находится в производстве).

Стр. 427. *Я говорил в «Книге для взрослых».*— См. т. 3 наст. изд., с. 444—445.

Глава 14

Стр.427. *Один критик писал.*— Такого высказывания обнаружить не удалось. В беседе Эренбурга с корреспондентом «Вечерней Москвы» (15 мая 1941 г.) говорилось: «Героем романа является Париж с его большой судьбой...»; с этим соглашались многие; например, О. Савич: «Нельзя умолчать о немом, но центральном герое — о Париже» (Комсомольская правда, 16 июня 1942 г.); Ж. Р. Блок: «Великий и несчастный город — один из самых живых, постоянно ощутимых персонажей романа» (Коммунистический Интернационал, 1943, № 5-6, с. 73).

Стр. 428. *Тебя, Париж, я жду ночами...*— Из стих. «Парижу» («Будни»).

Стр. 429. *Я напал на «Эду» Баратынского.*— «Эда, Финляндская повесть и Пиры, описательная поэма Евгения Баратынского». СПб., 1826.

Стр. 430. *От жажды умираю над ручьем...*— Из «Баллады поэтического состязания в Блуа», перевод Эренбурга (см. наст. том, с. 71).

Стр. 433. *Я читал книги Леона Блуа.*— «Леон Блуа произвел на меня сильное впечатление в годы первой мировой войны; с тех пор его не перечитывал,— рассказывал 17 апреля 1963 г. Эренбург литературоведу Е. И. Ландау.— Он повлиял на меня в смысле жанра. У него много среднего между памфлетом, эссе и истерикой. Он очень фанатичен, нетерпим, стоит за правду-матку. Это католик, обличающий католицизм» *(СК)*. Узнав о его смерти, Эренбург написал ст. «Леон Блуа» (газ. «Понедельник», 11 марта 1918 г.).

Глава 15

Стр. 435. *«Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце...»*— 1-я строка стих. без названия — см.: Бальмонт К. Стихотворения. Л., 1969, с. 203. *Жена Константина Дмитриевича... меня приняла сердечно.*— В ЦГАЛИ (ф. 57, оп. 2, ед. хр. 12, л. 1—2) хранится письмо Эренбурга к Е. А. Бальмонт, на котором она сделала приписку: «Письмо Эренбурга, написанное им ко мне в ответ на мое предложение ему похлопотать в России за него, чтобы его вернули, когда я ехала из Парижа хлопотать за Бальмонта в 1911 г.».

Стр. 437. *...я его взял с собой.*— В неопубликованных воспоминаниях об Эренбурге М. В. Талов пишет, что к Бальмонту его привел не Эренбург, а Паоло Яшвили *(АЭ)*. *Чехов о нем писал.*— Из письма к О. Л. Книппер-Чеховой от 9 февраля 1903 г.

Стр. 438. *«Этим летом я Россию разлюбил...»*— Осенью 1919 г. в Киеве, отвечая В. Шульгину статьей «О чем думает «жид», Эренбург вспомнил эти стихи: «Помню, как я спорил с Бальмонтом, когда он написал прекрасное стихотворение «В это лето я Россию разлюбил». Я говорил ему о том, что можно молиться и плакать, но разлюбить нельзя. Нельзя отречься даже от озверевшего народа, который убивает офицеров, грабит усадьбы и предает свою отчизну» (Киевская жизнь, 9 октября 1919 г., № 33).

Стр. 439. *А. Волынский писал в 1901 году.*— Из ст. «Современная русская поэзия» (см.: Волынский А. Книга великого гнева. СПб., 1904, с. 212). *Брюсов, подводя итоги взлетам и падениям Бальмонта.*— Из послесловия к циклу статей «К. Д. Бальмонт» (см.: Брюсов В., т. 6, с. 281). *Антон Павлович писал.*— Из письма Бальмонту от 7 мая 1902 г.

Глава 16

Впервые — *ЛГЖ-90*. Стр. 441. *Весной 1913 года мы решили... поехать в Италию.* — Судя по записной книжке Эренбурга, это было в 1912 г.

Стр. 443. *В книге «Стихи о канунах» есть стихотворение «Другу».* — См.: Стихи о канунах. М., 1916, с. 76; впоследствии не перепечатывалось. В феврале 1915 г. для цикла «Ручные тени» Эренбург написал стих. портрет Т. И. Сорокина: «Жил бы в Ливнах, в домике с маленькими оконцами,// Ездил бы на богомолье к Тихону Задонскому.// На праздниках кутил бы в Москве с пьяной ватагой,// В ресторанах первого разряда!// Но февральские сумерки у Вандомской колонны.// И огни кафе жалят веки бессонные.// Маркизы Ватто и амуры из вилл Фраскати.// Ах, если б жить, но немного иначе.// Вспоминает, на миг степенеет и кается.// Читает Булгакова или Бердяева.// Карие глаза, добрые, бабье лицо — исступляться нечего.// Слабость его, и твоя, и моя — человеческая...» (ГЛМ ОФ, 3686, л. 59).

Стр. 444. *...приходилось служить, писать журнальные статейки, переводить романы с французского.* — В 20-е годы Т. И. Сорокин работал экспертом по древнерусской живописи в Московском торгсине; в 30-е годы в его переводах были изданы романы Ж.-Р. Блока «И компания...», под ред. И. Эренбурга (1935), А. Шамсона «Год побежденных» (1936), В. Гюго «Человек, который смеется» (1938), А. Мальро «Надежда» в соавторстве с И. И. Эренбург (1939). Т. И. Сорокин написал книгу «Чарли Чаплин» (1936).

Глава 17

Стр. 445. *...до нашего современника В. П. Некрасова.* — Имеются в виду путевые очерки Виктора Некрасова «Первое знакомство» (М., 1960). *Пушкин презрительно отозвался о поэзии Франсуа Вийона.* — В ст. «О ничтожестве литературы русской»: «Романтическая поэзия пышно и величественно расцветала по всей Европе, Германия давно имела свои Нибелунги, Италия — свою тройственную поэму, Португалия — Лузиаду, Испания — Лопе де Вега, Кальдерона и Сервантеса, Англия — Шекспира, а у французов Вильон воспевал в площадных куплетах кабаки и виселицу и почитался первым народным поэтом!» (см.: Пушкин, т. VII, с. 308—309).

Стр. 446. *Я увлекался книгой «Образы Италии».* — Муратов П. П. Образы Италии. М., т. 1 — 1912; т. 2 — 1913. *Сьенцев пристальные взгляды.* — Из стих. «В вечер долгий, в вечер зимний...» (1912), см.: Одуванчики, № XXIII; не перепечатывалось.

Стр. 447. *...фашисты похитили Маттеотти.* — См. об этом 11-ю главу третьей книги. *Иеремия в Сикстинской капелле.* —

Имеется в виду фигура пророка Иеремии, написанная Микеланджело на потолке Сикстинской капеллы. *«Только то пригодно для описания...»* — запись Стендаля на полях рукописи романа «Люсьен Левен», которую Эренбург часто цитировал.

Стр. 448. *Брюсов писал в 1922 году.*— Из ст. «Нео реализм» (см.: Современник. Сб. № 1. М., 1922, с. 86).

Стр. 450. ...*итальянские кинокартины последнего десятилетия.*— «Похитители велосипедов» (реж. В. де Сика, 1950), «Два гроша надежды» (реж. Р. Кастеллани, 1952), «Рим в одиннадцать часов» (реж. Дж. де Сантис, 1952), «Ночи Кабирии» (реж. Ф. Феллини, 1957).

Стр. 451. *Я перевел отрывок* 〈из Маринетти〉.— См.: Поэты Франции. Переводы И. Эренбурга. Париж, Гелиос, 1914, с. 105—107.

Глава 18

Стр. 455. ...*исчез генерал Кутепов.*— С 1928 г. А. П. Кутепов был председателем Русского общевойскового союза; в 1930 г. он был похищен в Париже; французская печать обвиняла в этом агентов ГПУ, действовавших сообща с активистами «Союза возвращения на Родину».

Стр. 457. *Недавно мне попалась в руки книга В. Розанова.*— Цит. ст. «Возможный «гегемон» Европы» (1905) из цикла «По Германии» (см.: Розанов В. Итальянские впечатления. СПб., 1909, с. 299—316).

Глава 19

Стр. 459. *Андрей Белый... говорит, что Волошин казался ему примерным парижанином.*— А. Белый писал о Волошине: «Его явления, исчезновения, всегда внезапные, сопровождают в годах меня; нет — покажется странным, что был, что входил во все тонкости наших критиков, рассуждая, читая, миря, дебатируя, быстро осваиваясь с деликатнейшими ситуациями, создававшимися без него, находя из них выход, являясь советчиком и конфидентом; в Москве был москвич, парижанин — в Париже» (см.: Белый А. Начало века. М., Художественная литература, 1990, с. 250). *Макс блистал рассказами о... математике Пуанкаре, о завтраке с молодым Ришпеном.*— Как верно заметили комментаторы сб. «Воспоминания о Максимилиане Волошине» (М., Советский писатель, 1990, с. 679), Эренбург здесь по ошибке приписал Волошину рассказы Н. В. Бугаева, которые А. Белый упомянул в книге «Начало века» (М., 1990, с. 253), говоря о встречах с Волошиным.

Стр. 460. *Возмущенный Гумилев вызвал Волошина на дуэль.*— В черн. варианте: «Н. С. Гумилев заочно в нее влюбился. Началась

переписка. Письма Черубины Гумилеву писал Макс; он назначил восторженному поклоннику свидание, а сам пригласил приятелей на забавный спектакль. Гумилев обиделся и вызвал Макса на дуэль» (ЦГАЛИ, ф. 1204, оп. 1, ед. хр. 22, л. 10); см. также: Волошин М. Лики творчества. М., 1988, с. 755—759; Воспоминания о Максимилиане Волошине, с. 179—198.

Стр. 462. *В дождь Париж расцветает...*— Из стих. «Дождь»; *И пятна ржавые сбежавшей позолоты...*— Из 7-го стих. цикла «Париж»; *Горелый, ржавый, бурый цвет трав...*— Из 2-го стих. цикла «Киммерийская весна»—см.: Волошин М. Стихотворения. Л., 1977.

Стр. 463. *Не знать, не слышать и не видеть...*— Из стих. «Газеты»—см.: Волошин М. Anno mundi ardentis 1915. М., Зерна, 1916, с. 18. *В эти дни нет ни врага, ни брата...*— Из стих. «В эти дни великих шумов ратных» (1915), посвященного И. Эренбургу,—см.: Волошин М. Стихотворения, с. 215. *Он любит грустить вечерами...*— Из поэмы «О жилете Семена Дрозда» (1917)—см.: *Ст.*, с. 260—262.

Стр. 466. *Волошин поехал в Феодосию.*— Н. Я. Мандельштам подвергает сомнению утверждение Эренбурга о том, что освобождением из тюрьмы Мандельштам обязан Волошину: «На самом деле было так: до Коктебеля дошел слух об аресте Мандельштама, случившемся перед самым отъездом в Грузию... Эренбург бросился к Волошину и с огромным трудом заставил его сдвинуться с места и поехать в Феодосию, чтобы спасти арестованного. В те годы, как и потом, впрочем, ничего не стоило отправить на тот свет случайно попавшегося человека. Связи у Волошина были огромные: он был местной достопримечательностью. Волошин проканителил несколько дней, а когда явился в Феодосию, Мандельштама уже выпустили на свободу. Своим освобождением он обязан полковнику Цыгальскому, которому посвящена глава в «Шуме времени»... Что же касается Волошина, я думаю, что никакого обмана не было. Вернувшись, он просто сказал Эренбургу, что Мандельштам выпущен, а Эренбург решил, что вытащил его Волошин» (см.: Мандельштам Н. Вторая книга. М., Московский рабочий, 1990, с. 77—78). *В век: «Распевай, как хочется...».*— Из цикла «Ici—haut» (Здесь, в поднебесье, фр.), посвященного Волошину.— Встречи. Париж, 1934, № 4—5.

Глава 20

Впервые—*ЛГ*, 4 июня 1960 г.

Стр. 467. *Ты зачем зашумела, трава?..*—Из стих. «Трава»—см.: Толстой А. Н. ПСС, т. 1. М., 1951, с. 108. Далее—цитаты приводятся по этому изданию. *В своей поздней биографии.*— «Крат-

кая автобиография» (1943) — см.: Советские писатели. Автобиографии, т. II. М., 1959, с. 450. *Юрий Олеша рассказал...* — Из воспоминаний «Встречи с Алексеем Толстым» (см.: Олеша Ю. Повести и рассказы. М., 1965, с. 381).

Стр. 468. *Не помню, кто меня привел к Толстому, кажется Волошин.* — А. Н. Толстой был в Париже в июле 1911 г., а М. А. Волошин — в сентябре. *Алексей Николаевич написал очерк о Париже* — «Париж» (1914).

Стр. 469. *«Стар, ужасно стар Париж...»* — Из рассказа «Рукопись, найденная под кроватью». *В письме к матери, когда Толстому было 14 лет...* — Письма А. Н. Толстого к матери хранятся в архиве ИМЛИ, инв. № 6315.

Стр. 471. *...я возвращался с ним из Харькова.* — В записной книжке Эренбурга за 1943 г. есть запись о поездке из Москвы в Харьков: «*7 декабря.* Отъезд из Москвы. Толстой и секретарь Кудрявцев. Толстой режет лососину, колбасы. Полк[овник]: «У нас рассказывали, будто Толстой вам сказал: «Какой ты еврей, ты выкрест». С этого — ощущение неловкости. Ночью снова разговор о евреях. Потом Симонов, как он был у Ахматовой — древняя для него история. *8 декабря.* Дорога. Толстой вспоминает: Вячеслав Иванов и Зиновьева-Аннибал. Ремизов. Блок. Земский Союз. Как почивал в английском замке...» (ЦГАЛИ, ф. 1204, оп. 2, ед. хр. 390).

Стр. 472. *Бунин вспоминает.* — См.: Бунин И. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. М., Советский писатель, 1990, с. 297, *...вспоминал строку стихов то Есенина, то Н. В. Крандиевской, то Веры Инбер.* — В первоначальной редакции было так: «Вдруг остановился и сказал: «Ты послущай! Мне нужно много тосковать, чтоб быть спокойной и счастливой». Это были строки из стихотворения Н. В. Крандиевской» (*ЛГ*, 4 июня 1960), в тот же день В. М. Инбер написала Эренбургу, что это строчка из ее стихотворения 1915 г., и текст был изменен; *...мы долгие годы были в ссоре.* — Ссора Эренбурга с А. Толстым произошла после их встречи в Париже в мае 1921 г. (осенью 1918 г. Толстой писал из Одессы А. Соболю, что Эренбург — «заносчивый и гордый», но «если он в шляпе появится на Дерибасовской! Все-таки буду очень рад» — см.: Переписка А. Н. Толстого, т. 1. М., Художественная литература, 1989, с. 276). Летом 1922 г. Эренбург писал об А. Толстом М. М. Шкапской из Берлина: «Одарен (примитивно), по природе не зол, глуп, но способен на гнусь сложную». Разрыв стал окончательным в Берлине в 1922 г., когда в лит. приложении к газ. «Накануне», редактором которого был Толстой, появился пасквиль на Эренбурга И. Василевского (Не-Буквы) «Тартарен из Таганрога» (Накануне, 28 октября 1922 г.). 29 октября Эренбург писал Е. Г. Полонской: «Меня очень весело ненавидят. Вчера была здесь обо мне большущая статья в «Накануне» некоего Василевского. Предлагает бить меня по морде

костью от окорока. По сему случаю Василевского и Толстого хотят откуда-то исключить и прочее» *(СК)*. 30 октября Эренбург писал М. М. Шкапской, что А. Белый, Шкловский и Ходасевич хотят исключить Василевского и Толстого из «Дома искусств». Отголосок ссоры есть и в письме Эренбурга Е. Г. Полонской от 21 апреля 1923 г.: «Здесь все то же, т. е. Берлин, холод и в достаточной дозе графалексейниколаевичтолстой (тьфу, какое длинное слово)».

Стр. 473. *Потом я читал стихи.* — А. Н. Толстой относился к стихам И. Эренбурга с неизменным интересом; еще в 1913 г., рекомендуя его стихи издателю, он назвал его «очень хорошим поэтом» и приписал: «Я его знаю и жду от него еще более интересного» (Переписка А. Н. Толстого, т. 1, с. 207); И. А. Бунин свидетельствует, что в мае 1918 г. в Москве Толстой говорил ему: «Эренбург — большой поэт» (op. cit., с. 64), хотя и оговаривается, что за три месяца до того ругал Эренбурга. *Темное, как человек, искусство...* — Из стих. «Умереть, и то казалось легче...» (1940) — см. т. 1 наст. изд., с. 138.

Стр. 474. *...моего вида страшатся бандиты.* — В письме М. А. Волошину из Москвы 13 декабря 1917 г. Эренбург писал: «Потрясаю публику внутри стихами, а на улице в поздний час шляпой (переходят на другую сторону. Толстой уверяет даже, что «солдаты, завидев меня, открывают беспорядочную стрельбу») (ИРЛИ, ф. 562, ед. хр. 1338, л. 33).

Стр. 476. *Часто бывала у него... Лиза Кузьмина-Караваева.* — 30 октября 1918 г. Эренбург писал М. А. Волошину: «Я перевидел за год немало людей, но близко ни с кем не сошелся кроме двух поэтесс — Кузьм[иной]-Караваевой и Меркурьевой» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1338, л. 38).

Стр. 477. *...что до него говорили и Тургенев, и Гюго, и русский поэт К. Случевский.* — См. очерк «Казнь Тропмана» (Тургенев И. С. ПСС, т. 11, с. 131—154), описание казни Говена в романе «Девяносто третий год» (Гюго В. Собр. соч., т. 11. М., 1956, с. 383—390), стих. «Преступник» (Случевский К. Стихотворения и поэмы. М.— Л., 1962, с. 135—136).

Глава 21

Впервые под названием «Ротонда» в журн. «В защиту мира», 1960, № 5.

Стр. 479. *Париж фиолетовый, Париж в анилине...* — Из стих. «Верлен и Сезанн».

Стр. 483. *С. И. Толстая вспоминает.* — См.: Воспоминания об А. Н. Толстом. М., 1973, с. 67. *Волошин в газетной статье...* — Волошин М. Илья Эренбург — поэт. Речь, 31 октября 1916 г.

Стр. 485. *В колбасной дремали головы свиньи...* — Из стих. «Прогулка» (1915) — см. т. 1 наст. изд., с. 54.

Глава 22

Стр. 487. *Долина осенью пышна, но ядовита...*— Из стих. Аполлинера «Крокусы»; перевод для мемуаров исправлен; перевод 1914 г. см.: *ТД*, с. 133. *«Сладкий Пан, любовь и Христос умерли...».*— Из сюиты Аполлинера «Песнь несчастного в любви»; отрывок в переводе И. Эренбурга — см.: *ТД*, с. 132.

Глава 23

Стр. 489. *Ты сидел на низенькой лестнице...*— Из стих., посвященного Модильяни, в цикле «Ручные тени» — см.: т. 1 наст. изд., с. 41.

Стр. 490. *Из него сделали героя ходкого фильма.*— Фильм Жака Беккера «Монпарнас, 19» (1957), в котором роль Модильяни играл Жерар Филип. *«Крылатый путник жалок на земле...»* — строка из стих. «Альбатрос», перевод И. Эренбурга.

Стр. 491. *Я тогда написал об этом поэму* — «Рассказ одержимого об его греховной жизни, о масленой в городе Риме и о дивном муже, его исцелившем» (ноябрь 1915 г.; см.: Эренбург И. Стихи о канунах. М., 1916, с. 128—134). Этот сюжет Эренбург использовал в романе «Бурная жизнь Лазика Ройтшванеца» (см. т. 3 наст. изд., с. 120—128). *Анна Андреевна рассказывала мне.*— А. А. Ахматова в воспоминаниях «Амедео Модильяни» упоминает разговоры о художнике с Эренбургом: «Мне долго казалось, что я никогда больше о нем ничего не услышу... Потом, в тридцатых годах, мне много рассказывал о нем Эренбург, который посвятил ему стихи в книге «Стихи о канунах» и знал его в Париже позже, чем я» (см.: Ахматова А. Стихи и проза. Л., 1976, с. 570—571).

Глава 24

Стр. 499. *Зуавы* — вид легкой пехоты во французских колониальных войсках, формировавшихся в Сев. Африке из французов и арабов.

Стр. 500. *Томас Манн, прославляя подвиги германской армии.*— Например, в статье «Мысли во время войны» Т. Манн писал: «Германия сегодня — это Фридрих Великий. Это его борьбу доводим мы до конца» (см.: Апт С. Томас Манн. М., 1972, с. 158).

Глава 25

Стр. 502. *Я тогда не был знаком с В. Г. Финком.*— Автор романа «Иностранный легион» В. Финк писал Эренбургу, прочтя первую книгу «Люди, годы, жизнь»: «С удовольствием и волнением читал Ваши записки. В них так много знакомого и, для меня,

дорогого, что я все время вижу и свой собственный «берег дальний» *(ФЭ)*.

Стр. 504. *Потом я увидел деревянный крест с надписью «Лейтенант Шарль Пеги».*— Об этом см. в очерке Эренбурга «Могила Шарля Пеги» (Биржевые ведомости, 21 декабря 1916 г.); в мае 1915 г. написаны стихи «После смерти Шарля Пеги» (см.: т. 1 наст. изд., с. 49).

Стр. 506. *«Наше слово»* — ежедневная газета; первонач. название «Голос» (издавалась в Париже; редактором ее значился С. А. Лозовский (Дридзо); фактически редактором газеты был Л. Д. Троцкий).

Стр. 507. *Блаженны погибшие в большом бою...*— Из поэмы «Ева», отрывок в переводе И. Эренбурга (см.: *ТД*, с. 178). *Иногда я встречал... Мартова.*— В черн. ред.: «Он был человек мягкий, кабинетный, созданный скорее для дискуссии в узком кругу, нежели для родственного общения с теми, кого любители дискуссий называют «массой». Он был подавлен крахом Второго Интернационала, кашлял, ходил в худом пальто, мерз и, как Лапинский, старался убедить не столько меня, сколько себя, что «расплата неизбежна». (Я не думаю, что он тогда мог предвидеть, какую форму эта расплата примет, не знал, что в решительную минуту он окажется тем резонером, который хорош на сцене, но не на трибуне.)» (ЦГАЛИ, ф. 1204, оп. 1, ед. хр. 28, л. 14).

Стр. 508. *...эта книга сыграла огромную роль.*— Эренбургу принадлежит первая в России рец. на фр. изд. книги Барбюса «Огонь» (Биржевые ведомости, 24 февраля 1917 г.; перепечатана в журн. «Иностранная литература», 1983, № 10, с. 209—211).

Глава 26

Стр. 510. *«Я видел тихие эшелоны...»* — Перевод И. Эренбурга.

Глава 27

Стр. 512. *Я писал о военных рисунках Леже.*— См.: *ЛВ*, с. 18—19.

Стр. 514. *Маяковский, который был у него в 1922 году, писал.*— Из «Семидневного смотра французской живописи. Мастерские» (см.: Маяковский В. ПСС, т. 4, с. 248).

Стр. 515. *«Эспри нуво» Корбюзье* — от фр. «Esprit nouveau» (новый дух) — программа конструктивной системы в архитектуре, выдвинутая Корбюзье в 1920 г.; под этим названием он издавал архитектурный журнал. В № 1—2 журн. «Вещь» (1922), издававшегося в Берлине Эренбургом и Лисицким, напечатана статья Корбюзье «Современная архитектура» об этой программе; *...отвечая на*

анкету журнала «Вещь», он писал.— Журн. «Вещь» обратился к художникам, скульпторам и архитекторам различных направлений с вопросом, как они оценивают состояние современного искусства. В № 1—2 и 3 напечатаны ответы Леже, Ван-Десбурга, Глеза, Северини, Ж. Липшица, Архипенко и Х. Гриса; был анонсирован ответ Пикассо, но № 4 журнала не вышел.

Глава 28

Стр. 517. *Ответа не последовало.*— На самом деле в газ. «Утро России» с 18 ноября 1915 г. по 19 марта 1916 г. было напечатано 16 очерков Эренбурга (первый — «День всех усопших»). В «Биржевых ведомостях» он печатался с 25 апреля 1916 г. (первый очерк — «Не у себя») по 19 октября 1917 г. *Одновременно Макс написал редактору «Биржевых ведомостей».*— В Париже обязанности корреспондента «Биржевых ведомостей» исполнял М. А. Волошин; в апреле 1916 г. он писал из Москвы редактору газеты: «Так как теперь «Биржевые ведомости» остались без постоянного осведомителя из Франции, то позвольте мне рекомендовать Вам как такового Илью Григорьевича Эренбурга, которого Вы, конечно, знаете по имени, по его книгам и переводам старых и новых французских поэтов. Он прекрасно знает Францию и может быть Вам очень интересен для газеты» (ИРЛИ, ф. 549, № 82, л. 2).

Стр. 520. *...мой очерк о дамах-благотворительницах.*— «Французские женщины» (Биржевые ведомости, 2 июля 1916 г.)

Стр. 521. *Хорошо, что он написал книгу воспоминаний.*— Игнатьев А. А. Пятьдесят лет в строю, т. 1—2. М., 1959.

Стр. 523. *...я описывал в 1916 году первый танк.*— См.: *ЛВ*, с. 19; текст цитаты стилистически выправлен.

Глава 29

Стр. 524. *...я хотел той «общей идеи», о которой писал Чехов.*— См. в «Скучной истории»: «Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе и во всех картинках, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей, или богом живого человека. А коли нет этого, то, значит, нет и ничего» (Чехов А. ПСС, т. 7, с. 307).

Стр. 525. *Я не встречал такого непонятного и страшного человека.*— В июне 1915 г. для цикла «Ручные тени» Эренбург написал стих. портрет Савинкова (не опубликован): «Лицо подающего надежды дипломата, //Только падают усталые веки. //(Очень уж гадко //На свете! //О силе говорит каждый палец, //О прежней. //И лишь порой стыдливая сентиментальность //Как будто брез-

жит. // Ах, он написал очень хорошие книги, // У него большая душа и по-французски редкий выговор. // Только хорошо бы с ним запить, // О России пьяным голосом бубнить: // «Ты, Россия, ты огромная страна, // Не какая-нибудь маленькая улица. // Родила ты, да и то спьяна // Этакое чудище!» (ГЛМ ОФ, 3686, л. 57). *Помню стихи, которые он часто повторял.*— Первоначально (*НМ*, 1960, № 10, с. 25) Эренбург ошибочно приписывал авторство этих стихов самому Савинкову.

Стр. 526. *Его спас часовой... Зильберберг.*— Неточно; эсер-террорист Л. И. Зильберберг был организатором побега Б. В. Савинкова из Севастопольской гауптвахты 16 июля 1906 г., год спустя он был повешен за организацию убийства петербургского градоначальника Лауница (см.: Савинков Б. Избранное. Л., Художественная литература, 1990, с. 220—235, 261—266).

Стр. 527. *Я вышел из себя.*— В одном из писем М. А. Волошину (сентябрь 1915 г.) Эренбург писал: «Вчера видал Бориса Викторовича — я уже писал Вам как-то, что мне теперь трудно с ним. Я сейчас (да, пожалуй, и всегда) слишком неуверен и истомлен, чтоб общаться с людьми выраженно противоположными себе. От него мне не только жутко, но и неприлично, а противопоставлять себя не хочется — не то лень, не то сил нет. Вчера говорил с ним о происходящем теперь в России и на войне и внутри ея. Все это мучительно и очень страшно, но по-иному, чем ему, мучительно. Он из породы врачей, а я — вы, миллионы других, мы — те близкие, которые то с надеждой, то с ужасом и в конце концов с каким-то отвращением слушают «будете давать — принимать перед обедом столько-то...» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1338, л. 22). *Маревна— так все называли художницу Воробьеву-Стебельскую* — по свидетельству М. А. Волошина, которого с Маревной познакомил Эренбург, так ее прозвал М. Горький по имени героини русской сказки «Марья Маревна» (см.: Волошин М. Путник по вселенным. М., Советская Россия, 1990, с. 310).

Глава 30

Впервые под названием «Диего Ривера» — Огонек, 1960, № 40.

Стр. 528. *...непрерывные революции — Мадеро свергает Диаса...*— Речь идет о событиях 1910-х годов в Мексике.

Стр. 530. *...сделал иллюстрации для двух моих книжонок.*— Ривера сделал для литограф. изд. «Повести о жизни некой Наденьки и о вещих знамениях, явленных ей» (Париж, 1916) портрет автора и 6 рисунков, а для книги «О жилете Семена Дрозда» (Париж, 1917) — фронтиспис; кроме того, он выполнил для Эренбурга литографию, которая была помещена на обложке его книги «В звездах» (Киев, 1919).

Стр. 533. *...о видениях Юлии Круденер.*— Речь идет о дочери ливонского магната, внучке фельдмаршала Миниха, ставшей французской писательницей, а затем религиозной прорицательницей, оказавшей известное влияние на Александра I, пригласившего ее в Россию (см. ст. в Русском биографическом словаре, т. 9. СПб, 1903, с. 435—441). *Она рисует, лепит, пишет мемуары.*— Мемуары Маревны «Life in two Worlds» вышли в Лондоне в 1962 г. с предисловием Осипа Цадкина.

Стр. 534. *...много раз ссорился и мирился с мексиканскими коммунистами*— из-за отношения к Л. Д. Троцкому. Когда по просьбе Диего Риверы Троцкому было предоставлено право политического убежища в Мексике, просталинская часть руководства мексиканской компартии решительно этому воспротивилась. Принадлежавший к этому крылу художник Д. Сикейрос рассказал о своем участии в первом, не удавшемся тогда, покушении на жизнь Троцкого в Мексике (см.: Сикейрос Д. Меня называли лихим полковником. М., 1986, с. 217—230).

Глава 31

Впервые под названием «В 1916 году»— Огонек, 1960, № 19.

Стр. 537. *«Мир сверху похож на некоторые мои холсты».*— Еще в 1916 г. Эренбург писал: «Люди с лупами расшифровывают странные планы, похожие на рисунки Пикассо. Это фотографии, снятые с аэропланов» (см.: *ЛВ,* с. 20); *...я прочитал дневники Пуанкаре.*— См.: Пуанкаре Раймонд. На службе Франции. Воспоминания, кн. II. М., 1936, с. 213—409 (цит. т. VIII— «Верден, 1916»).

Стр. 538. *Мир — рвался в опытах Кюри.*— Из поэмы «Первое свидание»— см.: Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. М.— Л., 1966, с. 411.

Стр. 539. *Вот моя запись, относящаяся к 1916 году.*— См.: *ЛВ,* с. 58 (цитата отредактирована автором); *...немецкие солдаты сожгли... городок Жербевилле.*— Об этом — в очерке «Среди развалин» (Биржевые ведомости, 31 марта 1917 г.).

Глава 32

Стр. 543. *«Бато-Лявуар»*— причудливый дом на Монмартре, состоящий из чердаков и подвалов, приют художественной богемы. Пикассо снимал ателье в этом доме в девятисотые годы.

Стр. 544. *«Самыми различнейшими вещами полна его мастерская...»*— Из очерков «Семидневный смотр французской живописи. Мастерские».

Стр. 552. *...в стране, которую он любил... долго его называли «формалистом».*— В черн. варианте: «Знал и другое: в стране, кото-

рую он любил, в которую верил, долго относились отрицательно к его творчеству. Как-то, когда мы встретились, он, смеясь, сказал: «Нам с тобой попало...» Незадолго до того я напечатал в «Литературной газете» статью: конечно, не о живописи, а о борьбе за мир (это было в 1949 году); в статье я говорил, что лучшие умы Запада с нами, и называл Пикассо. К статье сделали сноску: выразили сожаление, что я не критикую формалистических элементов в творчестве Пикассо. Разумеется, антисоветские газеты Франции перепечатали — не мою статью, а редакционную сноску. Пабло смеялся, говорил, что не стоит огорчаться — сразу все не делается. Его доверие к Советскому Союзу ничто не могло поколебать. В 1956 году некоторые из его друзей, поддавшись растерянности, предлагали ему дать свою подпись под протестами, декларациями, заявлениями. Пикассо ответил отказом» *(ФЭ)*. Сноска к ст. И. Эренбурга «Заметки писателя» (*ЛГ*, 24 сентября 1947); протесты 1956 г., упоминаемые писателем, были связаны с подавлением советскими войсками венгерского восстания.

Глава 33

Стр. 553. *Зову, кричу, а толка нет...* — Из IX сонета книги Дю Белле «Сожаление», перевод Эренбурга (см. с. 114). *Художник Серж, или Сергей Фотинский.* — Под этим именем в 1903 г. из Одессы в Париж отправился Абрам Саулович Айзеншер (1887—1972); в 1935 г. он приехал в Москву навестить родственников и был задержан на несколько месяцев, пока Эренбург не обратился к Н. И. Бухарину, добившемуся освобождения Фотинского.

Глава 34

Стр. 560. *Со мной ехал мой приятель эстонец Рудди* — музыкант Рудольф Тасса.

Стр. 564. *Мы не знали о событиях в Петрограде.* — Имеется в виду разгром большевистского выступления 3 июля 1917 г.

Б. Фрезинский

Содержание

ФРАНЦУЗСКИЕ ТЕТРАДИ

Эренбург И. Г.

Э 76 Собрание сочинений. В 8 т. Т. 6. Статьи о литературе и искусстве. 1946—1967. Люди, годы, жизнь. Кн. I / Сост., подгот. текста И. Эренбург, Б. Фрезинского; Коммент. Б. Фрезинского.—М.: Худож. лит., 1996.—621 с.

ISBN 5-280-02069-9 (Т. 6)
ISBN 5-280-01055-3

В шестой том Собрания сочинений И. Г. Эренбурга входят статьи о литературе и искусстве 1946—1967 гг. и первая книга мемуаров «Люди, годы, жизнь».

ББК 84(2Рос=Рус)6

Илья Григорьевич Эренбург

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ВОСЬМИ ТОМАХ

Том шестой

Подбор иллюстраций
Б. Фрезинского

Редактор
М. Чудова

Художественный редактор
Е. Ененко

Технический редактор
В. Кулагина

Корректоры
Г. Володина, И. Лебедева

Изд. лиц. № 010153 от 27.12.91.
Сдано в набор 31.10.91. Подписано в печать 22.04.96. Формат $84\times108^1/_{32}$. Бумага тип. Гарнитура «Таймс». Печать высокая. Усл. печ. л. 32,76+альб.=34,44. Усл. кр.-отт. 36,54. Уч.-изд. л. 33,69+альб.=35,24. Тираж 10 000 экз. Заказ № 886. «С»—295.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Художественная литература». 107882, ГСП, Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19.

Диапозитивы изготовлены в ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени МПО «Первая Образцовая типография» Министерства печати и информации Российской Федерации. 113054, Москва, Валовая, 28.

Отпечатано в ИПП «Правда Севера». 163002, г. Архангельск, пр. Новгородский, 32.

